


燕乐新说

唐宋宫廷燕乐与词曲音乐研究

刘崇德 著

修订本



外国之声
前世自别为四夷乐
自唐天宝十三载
始诏法曲与胡部合奏
自此乐奏全失古法
以先王之乐为雅乐
前世新声为清乐
合胡部者为燕乐





黄山书社

全国百佳图书出版单位
时代出版传媒股份有限公司
黄　山　书　社

责任编辑：赵国华　程德和
装帧设计：钱志刚











定价：120.00元

刘崇德 著

燕乐新说

唐宋宫廷燕乐与词曲音乐研究

修订本

黄山书社

国家社会科学基金资助项目
本书出版得到国家古籍整理出版专项经费资助
本书获第十四届中国图书奖

图书在版编目(CIP)数据

燕乐新说 / 刘崇德著.—合肥:黄山书社,2011.7
ISBN 978-7-5461-2003-4

Ⅰ.①燕… Ⅱ.①刘… Ⅲ.①古典音乐 - 燕乐调式 - 研究 - 中国 Ⅳ.①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第152187号

燕乐新说 刘崇德 著

出 版 人:左克诚 责任编辑:赵国华 程德和
责任印制:李 磊 装帧设计:钱志刚

出版发行:时代出版传媒股份有限公司(http://www.press-mart.com)
黄山书社(http://www.hsbook.cn/index.asp)
(合肥市蜀山区翡翠路1118号出版传媒广场7层 邮编:230071)
经 销:新华书店 营销部电话:0551-3533762 3533768
印 制:安徽新华印刷股份有限公司

开本:889×1194 1/16 印张:28.5 字数:600千
版次:2011年8月第2版 2011年8月第2次印刷
书号:978-7-5461-2003-4 定价:120.00元

No.17 又慢曲子

No.18 水鼓子

No.19 急胡相問

No.20 長沙女引

No.21 □□□

No.22 撒金砂

No.23 營富

No.25 水鼓子

敦煌琵琶谱

日本藏唐乐五弦谱

日本唐乐古谱《仁智要录》

丙辰冬自無錫歸作此寓意

好花不與殢香人浪粼粼又恐春風歸去綠成陰

玉鈿何處尋 木蘭雙槳夢中雲小横陳謾向孤

山山下覓盈盈翠禽啼一春

阮郎歸

爲張平甫壽是日同宿湖西定香寺

紅雲低壓碧玻璃惺忪花上啼靜看樓角拂長枝

朝寒吹翠眉 休涉筆且裁詩年年風絮時繡衣

鲍廷博手校张（奕枢）本《白石道人歌曲》

爲春瘦何堪更繞湖盡是垂柳。自看煙外岫。記得與君湖上攜

手。君歸未久早亂落香紅千畝一葉凌波縹緲。過三十六離宮。

遣遊人回首猶有。畫船障袖。青樓倚扇。相映人爭秀。翠翹

光欲溜愛着宮黃而今時候傷春似舊。蕩一點春心如酒。寫入

吳絲自奏。問誰識曲中心。花前友

整理排比后之《永乐大典》本《角招》旁谱

盈盈早與安排金屋還教一片隨波去又卻怨玉
龍哀曲等恁時再覓幽香已入小窗橫幅

惜紅衣 無射宮

吳興號水晶宮荷華盛麗陳簡齋云今
年何以報君恩一路荷華相送到青墩
亦可見矣丁未之夏予遊千巖數往來
紅香中自度此曲以無射宮歌之

簟枕邀涼琴書換日睡餘無力細灑冰泉并刀破

陆（钟辉）本《白石道人歌曲》

元刊《事林广记》载南宋唱赚乐谱

唱了後行吹朵肩遍吹了連吹撲胡蝶遍

又吹畫眉遍舞轉謝酒了衆唱柘枝令 一

我是柘枝嬌女(缺二字)多風措(缺三字)住深妙學得柘

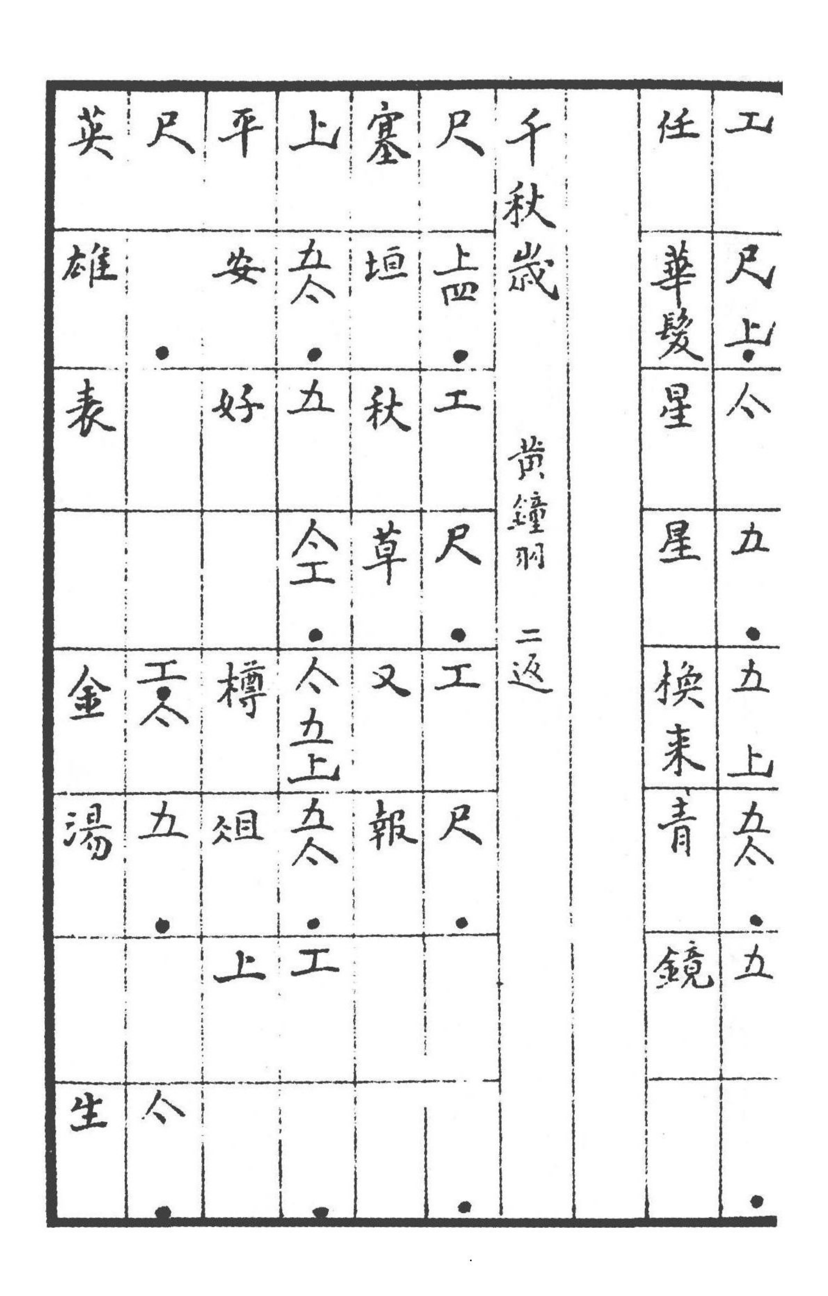
枝舞頭戴鳳冠(缺三字)纖腰束素(缺二字)遍體錦衣裝

來(獻)呈柘枝歌舞

又唱

回頭卻望塵寰去喧畫堂簫鼓整雲鬟(採)青 綃愛一曲

《鄮峰真隐漫录》中之宋俗字谱



民国间张海若过录日本明和五年(1768)刊《魏氏乐谱》

將雪憤。合 串生得請下天闕。

前腔 四句 十三板 玉玦

破浪凌波步來緊。靈旗倏忽轉風雲。孽自人興

誰管得。合 還教詛楚悔羸秦。

望梅花 四句 十三板 拜月亭

教的我不絕口。却被喊殺聲流民四走。荒急便

尋不知個所有。合 此間無多應只在前頭。

前腔 四句 十三板 名花榜

康熙五十九年刊《新编南词定律》

車相贈許留連

長命女前 四字調 紫釵 宜恳

春風轉新婚久別重

相見依然客來庭院

長命女 四字調 南唐馮延巳詞

春日宴綠酒一杯歌

一遍再拜陳三願

換頭

傅惜华先生原藏《曲谱大成》稿本

又一體　董西廂

向花陰底潛身立韻漸審聽多時句方見

伊端的韻腰兒稔膩韻裙兒翡翠韻料來

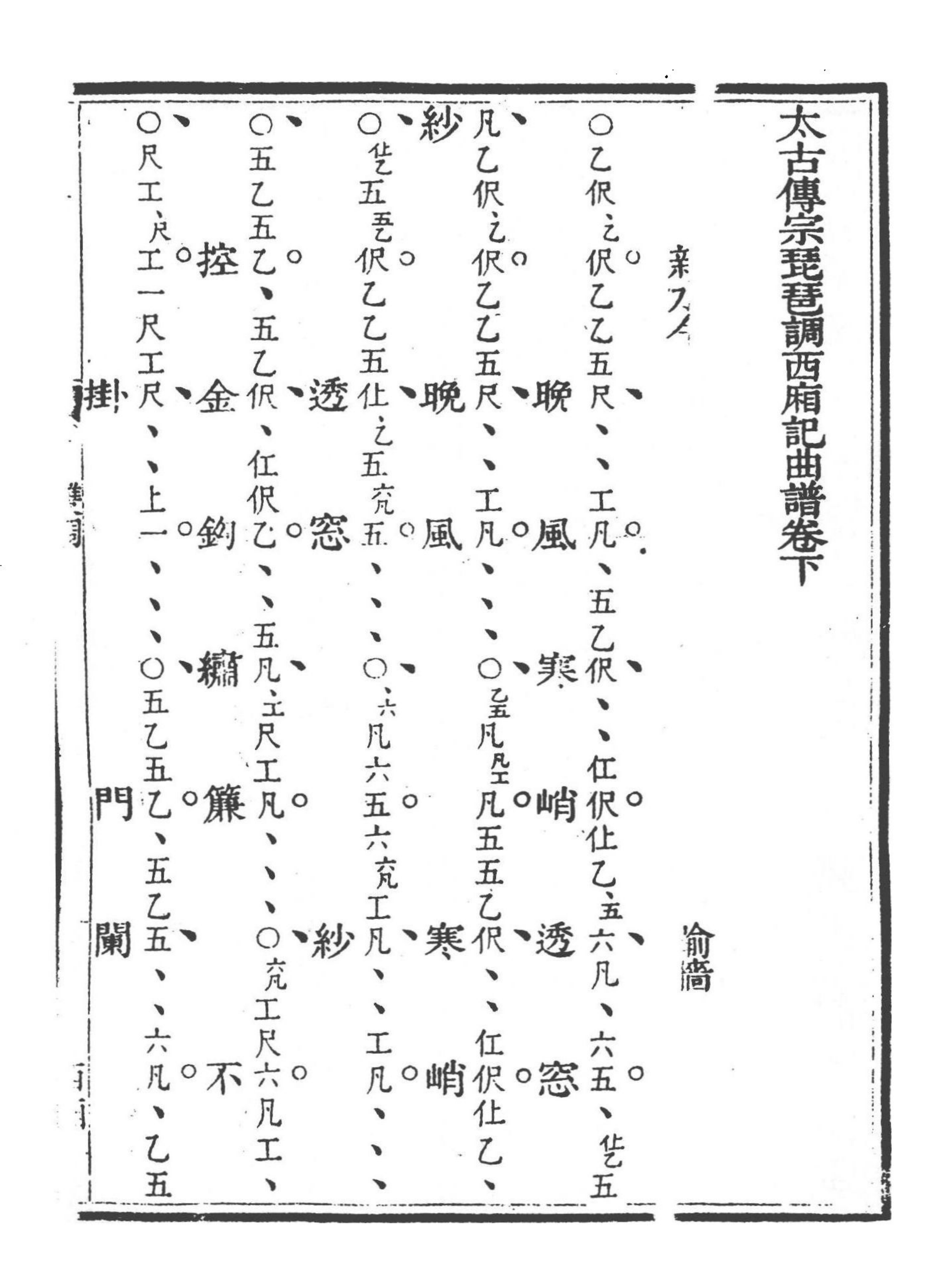
春困把湖山倚韻偏疑韻沉香亭北太眞

妃韻

又一體　門前

好多嬌媚韻諸餘美遂韻對月微吟句各

乾隆十一年内府刊本《新定九宫大成南北词宫谱》



《太古传宗》所载《琵琶调西厢记》谱

撇子

趵粉蝶兒滿腹離愁訴蒼天不能搭救俺一家

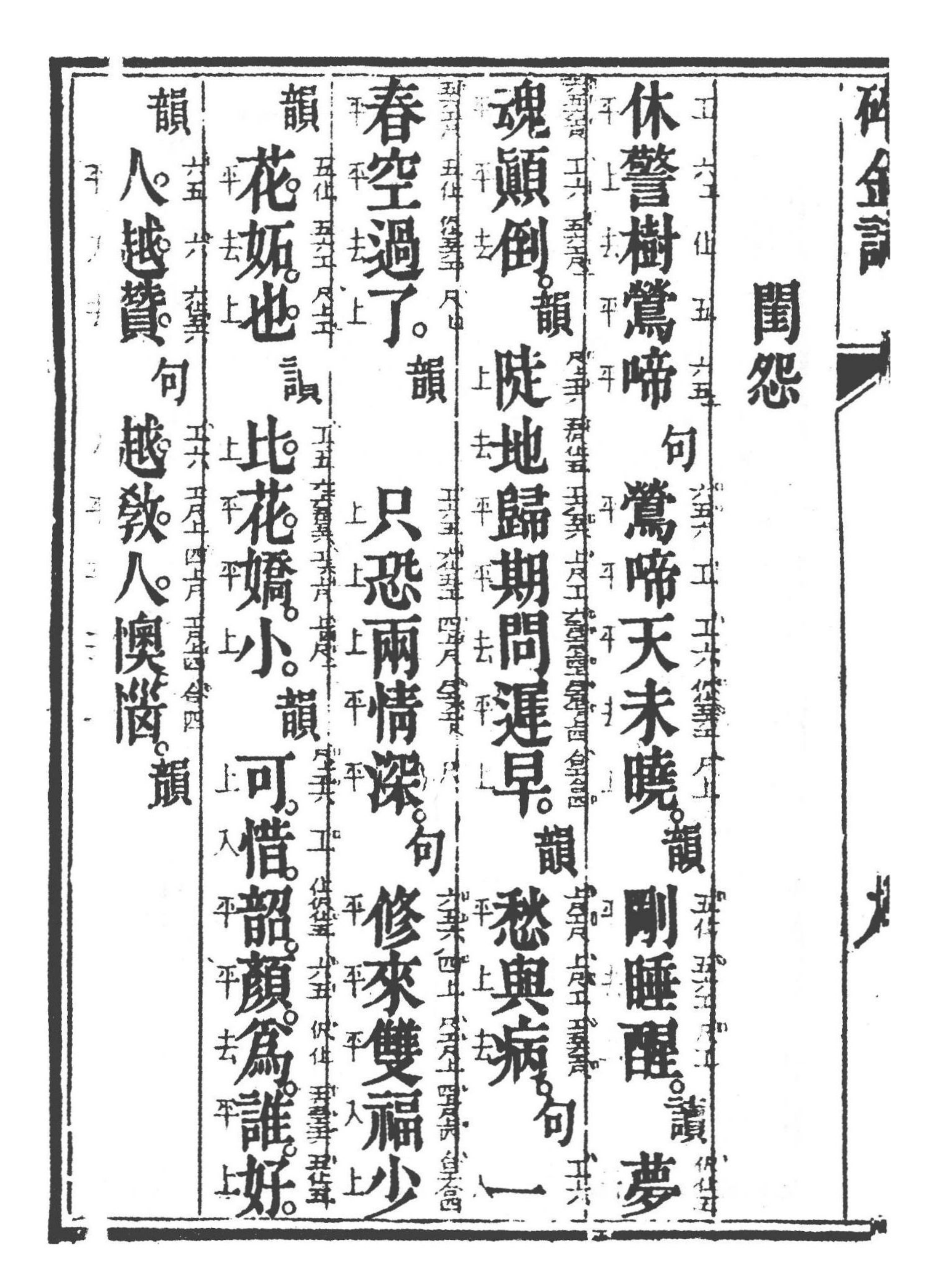
見和恁有甚麽的寃仇淹殺俺的兒夫姦淫他

媳婦又待要廢他的親生骨肉那賊漢劣心腸

似火上添油待不依從呵恐反生歹鬭

醉春風燒一陌斷腸錢酹三杯離恨酒漫漫雪

《纳书楹曲谱》


碎金詞

閨怨

休警樹鶯啼 句 鶯啼天未曉。韻 剛睡醒。讀 夢

魂顛倒。韻 陡地歸期問遲早。韻 愁與病。句 一

春空過了。韻 只恐兩情深。句 修來雙福少

韻 花妬也。讀 比花嬌小。韻 可惜韶顏爲誰好。

韻 人。越瘦。句 越致人。懊惱。韻

道光二十四年(1844)刊《碎金词谱》中所附《碎金词》乐谱

仲呂爲來孫妻陰呂三分益一上生黃鍾 ㄅ△

律生八十四調

宮徵商羽角閏宮閏徵

黃林太南姑應蕤

大夷夾無仲黃林

太南姑應蕤大夷

夾無仲黃林太南

姑應蕤大夷夾無

仲黃林太南姑應

蕤大夷夾無仲黃

林太南姑應蕤大

道光秦恩复刊本《词源》

樂樂滔滔快活逍遥

貼白 既然如此為何弄得這般光景

小生 阿呀奶奶吓今日裏身子嫖得窮了結鬃帽兒壞了白玉鉤兒斷了琥珀珠兒撒了紵絲襖兒當了斜皮靴

民国上海著易堂石印《遏云阁曲谱》

序

此稿原题为《九宫大成与词曲学》，仅十余万言，因故未得刊行。复得黄山书社慨然接受此稿，并申报国家古籍整理出版规划领导小组资助。又承蒙该社厚意，允为修订原稿。今草就，而原稿所余已不及三分之一。因修订之稿首论燕乐，次论词曲，故改题为《燕乐新说》。盖燕乐乃词曲之源，而词曲者又为燕乐之流变。前人说燕乐与词曲之种种定论，多乏乐例之实证；虽陈陈相因，但难免存伪而失真。今幸得唐宋乐古谱数种与相关资料，据以对燕乐、词曲之律调、节奏一一重新探讨，所得结论颇异于前人与自己之前说。虽未臻精审，然幽邃已启。自校译《九宫大成》至今八年来，闭门谢客，殚精竭虑，专心治词曲音乐，亦仅意在抛砖引玉而已。此稿草就，已是劳瘁不堪。然深信燕乐真貌必将得以揭示，词曲音乐理论亦定得全面梳理，五百年来被谓之“绝学”之曲学也必将兴盛于世，成为一代显学。

徽学与徽派文化为我国传统文化的优秀代表之一，黄山书社则又为集粹与弘扬这一优秀文化最力而最有成就者。我早年师从萧县段栻先生，先生乃黄宾虹老人入室弟子，计之灯薪师承，我也徽派之后学。今拙作由黄山书社刊行，岂其缘欤？幸甚，幸甚！书稿之得以完成出版，皆赖赵国华先生之提携教正，郭伏良、冯富荣二先生及博士生李连生君所提供的大量古乐谱资料，谨此一并致谢！也再次感谢国家古籍整理出版规划领导小组多年来对我们词曲音乐文献整理工作的大力支持。

刘崇德

2002 年 9 月 27 日

藉此第二次印刷之机，对原版中一些疏误之处做了修订，谨告。

作者

2010 年 9 月

目　　录

上编　燕乐新说

中编　词乐探微

下编　曲乐今证







上编
燕乐新说



第一章　雅乐三律说

第一节　周礼三大祭之律

今之言雅乐者，只知其用正律，实则古之典礼、祭礼之乐，亦有正律、下徵、下羽三律并用之记载，不过或为章句之儒的曲解，或对相关文字失之忽略而已。

《周礼》卷二十二《春官·宗伯》下所载祭天（圜丘）、祭地（方丘）、祭人鬼（宗庙）时所用三律：

> 凡乐圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽……冬天于地上之圜丘奏之……则天神皆降，可得而礼矣。
>
> 凡乐函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽……夏日至于泽中之方丘奏之……则地示可出，可得而礼矣。
>
> 凡乐黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽……于宗庙之中奏之……则人鬼可得而礼矣。

先看祭天（圜丘）的所谓"圜钟"一律：

> 黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽。

这是没有二变的五声音阶。按其"太簇为徵，姑洗为羽"，则宫声应在下徵林钟位，商声则在南吕（此祭礼不用商，所谓"雅不及商"），而角声当在应钟，低于此处所说"黄钟为角"一律。故此角高于正角一律，又低于变徵一律，是为异角。在大部分音阶，或说在所谓新音阶中即为变徵。据汉儒郑玄注解此律云：

圜钟，夹钟也。

说明此律之宫在夹钟。依此说，夹钟为宫，仲吕为商，则林钟为角，恰与“太簇为徵，姑冼为羽”相合。看来汉儒郑玄以“圜钟”为夹钟，已是将此祭天（圜丘）之律释为以下徵林钟为黄钟之律。宋人沈括有识于此，在其《梦溪笔谈》卷五中指出：

郊庙之乐者，如圜钟为宫，则林钟角声也。

又于此句注脚云：

古乐有下徵调。沈休文《宋书》曰下徵调法：“黄钟（林钟）为宫，南吕为商”。林钟本正声黄钟之徵，变谓之下徵调。马融《长笛赋》曰：“反商下徵，每各异善。”谓南吕本黄钟之羽，变为下徵之商，皆以黄钟为主而已。

依上说，所谓“夹钟”（圜钟）律当为：

正律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
				▲		△		△		△			△		△		△							
				（宫）		（商）		（角）																
圜钟（夹钟）律：								宫		商			角		徵		羽							

古琴律亦有此律，称角律，为黄钟均林钟调，其角声已移低至应钟位，故又称“慢角调”。故而春秋以来即《周礼》记载的三大祭祀之祭天所用“圜钟”律，被汉儒郑玄解作“夹钟”律者，实为下徵林钟律。此律不仅被历代太常所沿用，而“夹钟”亦成为此律的专称。如北朝后周庾信所作郊庙礼乐《昭夏》云：

律在夹钟，服居苍衮。

《昭夏》，据《隋书·音乐志》称“祭方丘，迎神奏《昭夏》。”庾信所称夹钟之律即下徵之律。宋儒在论燕乐之律时亦屡称“乃应夹钟之律”，“以夹钟为律本”，亦皆由燕乐用下徵林钟律。

《周礼》所载祭地（方丘）之乐是所谓以“函钟”为宫，其音为：

太簇为角，姑冼为徵，南吕为羽。

“太簇为角，姑冼为徵”，恰比圜钟为宫低二律。而“南吕为羽”乃蕤宾为羽之讹。因

此律实为下羽南吕为宫，太簇为异角，姑洗为徵而讹。郑玄解此“函钟”为“林钟”，盖因其以太簇为角，黄钟为商，宫在无射，恰为正律之林钟位。依此，其所谓“林钟”（函钟）之律当为：

正律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
								▲		△		△			△		△		△					
								（宫）		（商）		（角）												
函钟（林钟）律：										宫		商			角		徵		羽					

而用于宗庙祭礼的“以黄钟为宫”则明为高于下徵（圜钟为宫）五律，高于下羽（函钟为宫）三律的正律。而所谓“大吕为角，太簇为徵，应钟为羽”，显为窜乱错简之文。后儒滞于“三变”、“九变”之说，对《周礼》论乐之文未能详加校订，而附会出种种说法，致使三大祭礼之乐律掩没未显。

第二节　唐贞观雅乐三调

初唐音乐尚胡律，即主太簇，故其太常雅乐亦染夷风。《唐会要》卷三十二“雅乐”上：

> 贞观二年六月十日：初（祖）孝孙……而作大唐雅乐，以十二律各顺其月，旋相为宫……合三十一曲，八十四调。圜丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。五郊朝贺飨宴，则随月用律为宫。

《旧唐书·音乐志》亦载此条。此三律仍以祭天之律最低，祭宗庙之乐最高，祭地者居中，然三者各间八律，尤显未善，今将其律示之如下：

	C	$^{\#}$C	D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B	C^{1}	$^{\#}$C^{1}	D^{1}	^{b}E^{1}	E^{1}	F^{1}	$^{\#}$F^{1}	G^{1}	^{b}A^{1}	A^{1}	^{b}B^{1}	B^{1}
	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
圜丘（黄钟为宫）	宫		商		角			徵		羽														
方泽（林钟为宫）								宫		商		角			徵		羽							
宗庙（太簇为宫）															宫		商		角			徵		羽

（因唐初用下徵律，故黄钟标为C音）

此律不仅使先秦《周礼》所载三大祭乐之律中断，且三律之宫各间八度，甚感悬殊。故“及孝孙卒后，协律郎张文收复采三礼……于是依《周礼》祭昊天上帝以圜钟为

宫……祇方丘以函钟为宫……祫禘宗庙以黄钟为宫……”（见《旧唐书·音乐志》）。张文收所恢复的仍是“圜钟（夹钟）为宫”、“函钟（林钟）为宫”、“黄钟为宫”雅乐三律。

第三节　宋太常三律

后儒虽于《周礼》所载三大祭礼乐律争论不休，而历代太常则以古制相沿，工师则如晋代传笛律三调之协律郎列和，仅知笛之“某曲当举某指”。然此口耳相授者，则为章句之儒所难解之古律。三大祭礼之乐至宋犹存，其所用律当为历代太常习常肄业之传。此即所谓宋太常三律。宋人陈旸《乐书》卷一四五阮咸五弦条记太常乐工俗谱：

> 品弦之调有数法，大弦为宫是正声，或为下徵，或为下羽。

此正声即为“以黄钟为宫”的正律，祭祀宗庙所用律。下徵则为“以圜钟为宫”的所谓“夹钟”律，实即以倍林钟为宫。而下羽则为“以函钟为宫”的所谓“林钟”律，实为以倍南吕为宫。此三律梯级而高，各应天、地、人三礼：

	C	$^{\#}C$	D	^{b}E	E	F^{1}	$^{\#}F^{1}$	G^{1}	$^{b}A^{1}$	A^{1}	$^{b}B^{1}$	B^{1}	C^{1}	$^{\#}C^{1}$	D^{1}	$^{b}E^{1}$	E^{1}
	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
（天）圜钟律	宫		（商）		角			徵		羽							
（地）函钟律			宫		（商）		角			徵		羽					
（人）黄钟律						宫		商		角			徵		羽		

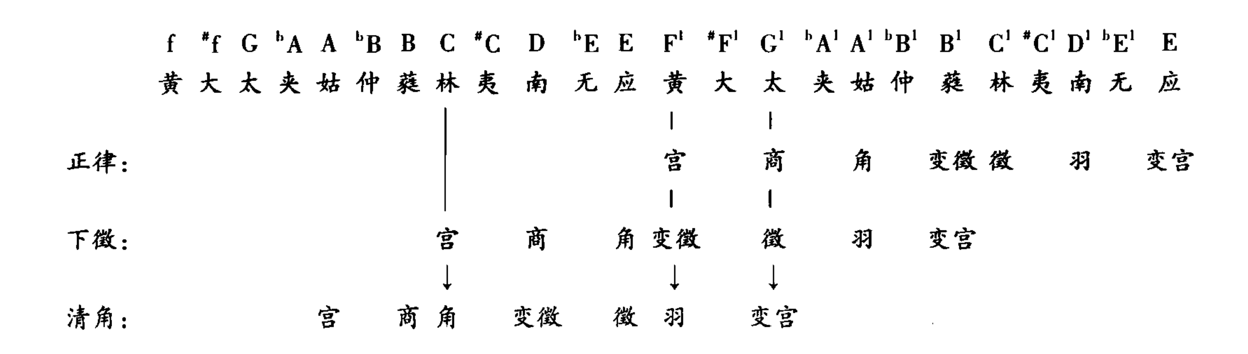
此为五声的三种雅乐音律，即所谓正律、下徵律、下羽律者，故古代雅乐音节不独仅有正律。而后世俗乐所用下徵律，或称为“夹钟律”者，既为七声之律，亦或源自中外两域者。但此律亦不能不视为下徵律之原型，故被宋人称为燕乐之“律本”。

[附] 晋荀勖笛律

前言祭礼雅乐，或正律，或下徵，皆为五声音阶之律，即无二变者。而魏晋以降，三代之礼乐衰亡，又渐杂胡夷，故太常之律亦并非皆为五声，且所谓大调式之长律与小调式之短律也已确立。《晋书·律历》上载荀勖从协律校尉列和处学得造笛协律之法，遂为三宫二十一变之律。三宫指正律（以黄钟为宫）、下徵律（以林钟为宫）、清角律（以姑洗为宫）。二十一变谓三律中每律七声，“错综用之，故二十一变也。”《晋书·律历》上所载此三律为：

> 正声调法：黄钟为宫，应钟为变宫，南吕为羽，林钟为徵，蕤宾为变徵，姑洗为角，太簇为商。
>
> 下徵调法：林钟为宫，南吕为商，应钟为角，黄钟为变徵，太簇为徵，姑洗为羽，蕤宾为变宫。
>
> 清角之调：以姑洗为宫，蕤宾为商，林钟为角，南吕为变徵，应钟为徵，黄钟为羽，太簇为变宫。

依上说，将三律列表如下：



此三律中正律、下徵即春秋三大祭乐中以黄钟为宫、以林钟为宫（夹钟）二律，而为七声音阶者。而清角一律，其宫在正律之角，而于下徵之羽，其角、变徵、羽、变宫四声皆低一律，而成为今乐中之小调式，或曰短音阶，此谓短律者，遂成清乐之律。

日本学者林谦三认为清乐三调是与荀勖笛律三调有关，并制表说明三调之关系。

> 下徵、清角之名称，由于对正宫调宫的清浊而命之名，以分别清正浊三调的。这三调之称，与一笛三调的用法同是传承汉魏以来的。后人或以这三调拟之于清乐的三调。表示黄钟笛的关系如下表（○为该调之宫）

笛律	姑		蕤	林		南		应	黄		太		姑
正声调	角		变徵	徵		羽		变宫	○宫		商		角
下徵调	羽		变宫	○宫		商		角	变徵→		徵		羽
清角调	○宫		商	角→		变徵→		徵	羽→		变宫→		宫

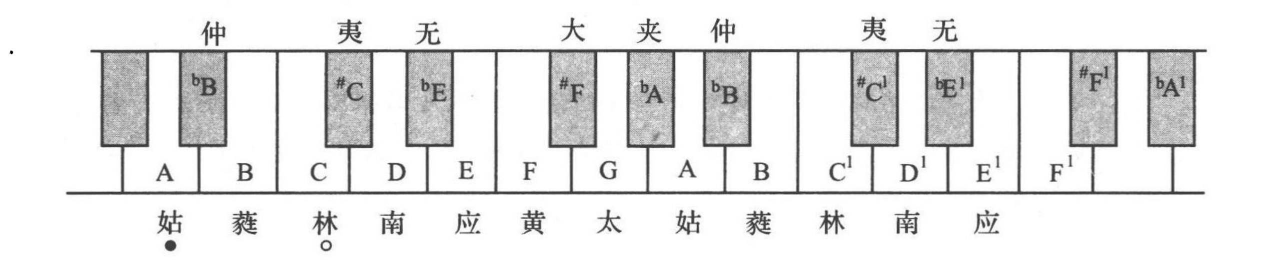
（《东亚乐调考》123·荀勖十二笛图）

第二章　燕乐三律说

第一节　清乐与短律

1. 清角律为短律

现代乐理中谓半音在三四级与七八级者为大调式，或长音阶，如我们常见之 C 调大音阶。而谓其半音在二三级与五六级之间者，为小调式，或短音阶，其典型则是 A 调短音阶。如以琴键为例，两者虽然都用白键，但半音部位并不相同：



从上图可以看到，所谓 C 大调都用白键，即成：

C	♯C	D	♭E	E	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C¹
林		南		应	黄		太		姑		蕤	林
1		2		3	4		5		6		7	8

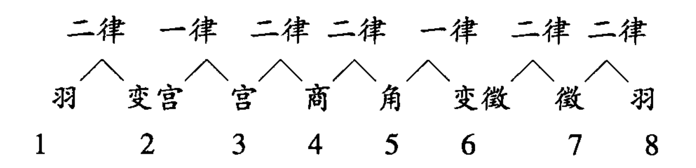
其半音在三四级与七八级之间。而 A 小调亦皆用白键，却成为：

A	$^{\flat}$B	B	C	$^{\sharp}$C	D	$^{\flat}$E	E	F	$^{\sharp}$F	G	$^{\flat}$A	A
姑		蕤	林		南		应	黄		太		姑
1		2	3		4		5	6		7		8

其半音却在二三级、五六级之间，故而形成其角声，变宫声皆低一律。这种小调式恰与《晋书》所载清角律一致。前面提到此律是以正律之姑洗为宫，即正律之角为宫，而恰为A调，其半音又恰在二三级与五六级之间。一千七百多年前之律与今日之律相符如此，可知音乐乃天设地造之自然，古今中外皆可相通。这种小调式，以古律而言，我们可谓之短律，而时人却又谓之清角之调。《晋书·律历》上于此律调法下做脚注云：

> 清角之调，唯宫、商及徵与律相应，余四声非正者，皆浊一律，哨吹令清（中华书局校点本断作“余四声非正者皆浊，一律哨吹令清”，误），假而用之，其例一也。

故此清角之清，非指高八度之清，如清黄钟、清林钟；亦非指高一律，如有人将高一律之异角（变徵）称为清角，此指其自然之音比律低一均位，而通过“哨吹令清”。故魏晋以来之清、平、瑟调，清商调皆因此而以“清”名之。而此短律之清调式之乐体，按我国传统之律称之为羽调式，即以羽声为起调而形成的音阶，西乐所谓五度相生小音阶：



其半音恰在二三级与五六级音之间，而所谓清角调为以正律之角（姑洗）为羽，即清角之宫，而清商调则是以正律之角（姑洗）为商。

2. 清乐皆为短律

清商、清角皆为小调式，即短律之乐。汉魏以来之相和歌，史载用清、平、瑟三律，历来音乐史家、治律学者、治燕乐者皆以北朝后魏陈仲儒论筝准所言，谓为正、下徵、清商三律。《魏书·乐志》载其说云：

> 商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主，五调各以一声为主。

清、平二调唐以来入清乐，平调之正平为林钟羽，高平为南吕羽，皆羽调。清调在日传唐乐中尚存此调，亦羽调式，在藤原师长（1138—1192）所撰日本唐乐琵琶谱《三五要录》中清、平二调皆短律小调式，其角声、变宫声明显低一律（后文有详引）。其又于所撰唐乐筝谱《仁智要录》卷一调子品中平调调法按语说：

> 但宫、商、徵、羽四声者合相生法，角、变徵、变宫三声者，一律下欤。

又据《三五要录》所传八十四调旋宫法，知平调指以林钟起宫者，然林钟宫即 C 调，为 C 大调式，不当“角、变徵、变宫三声者，一律下欤”。可知其为羽调式，实为林钟之羽，当为 A 调。故而推知清调是太簇之商，平调是林钟之羽，清角是姑洗之宫，正律之角，皆为 A 调。倘瑟调指清角的话，则清、平、瑟三调皆为短律小调式。而平调则并非“以宫为主”，然平调既亦为林钟律之代称，或当时因平调为下徵林钟之羽，习以其代指林钟一均，亦指此调“以宫为主”。

综上所述，清角、清商以至相和歌所用之清、平、瑟三调皆为短律，即所谓小调式，隋唐以来谓之清乐、法曲，与胡部乐并行，成为燕乐的基础，至宋始衰没。

第二节　燕乐与清商律

1. 清商律辨说

多年来学界与音乐史界一直流行古代音乐三律说，即将正律谓之“古音阶（雅乐音阶）”，将下徵林钟律称之为“新音阶（清乐音阶）”，也称为燕乐音阶。如下式：

古律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟
相当今日音名	$^{\#}f^1$	$^{\times}f^1$	$^{\#}g^1$	a^1	$^{\#}a^1$	b^1	c^2	$^{\#}c^2$	$^{\times}c^2$	$^{\#}d^2$	e^2	$^{\#}e^2$	$^{\#}f^2$	f^2	$^{\#}g^2$	a^2
古律燕乐音阶	宫		商		角	变		徵		羽	闰		宫			
燕律			黄钟	大吕	太簇	夹钟		仲吕		林钟	夷则		无射		黄钟	大吕
燕乐音阶						宫		商		角	变		徵		羽	闰

——缪天瑞《律学》“隋唐燕乐的音阶和调式”（人民音乐出版社 1996 年版）

我们这里做《燕乐新说》正是对上述说法表明不同看法。正如前面所述，所谓雅律并非正律一种，而下徵林钟律更不能误作清乐律。清乐作为音乐史上一种影响极深之律，无论是清角，还是清商、清平，都是一种短律小调式。称下徵林钟律为“清乐”，称此律之变徵（异角）为“清角”，皆是由于没有弄清清乐律之“清”是其角、变宫“浊”一律，而通过“哨吹令清”，实际是将其自然音阶适当调整以合旋律之意，并非高出本律之意。清商乐作为隋唐以来燕乐的主要成分，其音阶，即清商律，是构成燕乐音阶的主要因素，但不能代替燕乐律的全部。当然，我们不能如宋人朱熹那样将燕乐完全视之为“商乐”（《古今图书集成》卷三十九引《朱子全书》），然而宋人沈括《梦溪笔谈》卷五中这段话我们却不能不考虑：

> 外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为燕乐。

燕乐应是指胡乐与法曲清乐相合之乐，不能以清商律代替整个燕乐律。

2. 清商寻律（一）

保留在隋唐以来俗乐中的所谓法曲，或称法部，其所存为清乐中的清商与清平。在唐宋燕乐调中，清商之称未被保留，而平调则一直被沿用下来。日本今存唐乐乐谱中，如前面提到的藤原师长编撰的琵琶谱《三五要录》与筝谱《仁智要录》中，则保留了平调的乐律。另有所谓清调，即清角调，其与平调皆为羽调式；另有黄钟调，即黄钟均之羽，与前二调同在A调，在《三五要录》皆标为短律音阶。

①清调

	姑(徵)	南(宫)	南(宫)	姑
2律	蕤(羽)	应(商)	应(商)	蕤(羽)
1律	林(变宫)	黄(^{b}角)	黄(^{b}角)	林(变宫)
1律	夷	大	大	夷
1律	南(宫)	太(变徵)	太(变徵)	南(宫)

按：此调角声二，皆在黄钟，比正角大吕低一律。变徵二，皆在太簇；变宫二，为林钟，居闰位，低一律。即所谓降mi，降si。

②平调

	蕤(徵)	应(宫)	姑(变徵)	南(变宫)
2律	夷(羽)	大(商)	蕤(徵)	应(宫)
1律	南(变宫)	太(^{b}角)	林	黄
1律	无	夹	夷(羽)	大(商)
1律	应(宫)	姑(变徵)	南(变宫)	太(^{b}角)

按:此调角声二,皆在太簇,比正角低一律。变徵二,皆在姑洗;变宫三,皆在南吕,皆低一律。此律亦是降mi,降si。

③黄钟调

	南(宫)	姑(徵)	南(宫)	太(变徵)
2律	应(商)	蕤	应(商)	姑(徵)
1律	黄(^{b}角)	林(变宫)	黄(^{b}角)	仲
1律	大	夷	大	蕤(羽)
1律	太(变徵)	南(宫)	太(变徵)	林(变宫)

按:此调角声二,皆在黄钟,比正角低一律。变徵在太簇位,变宫在林钟,居闰位,低一律。亦为降mi,降si。

④风香调

	南(宫)	黄(角)	姑(徵)	南(宫)
2律	应(商)	太(变徵)	蕤(羽)	应(商)
1律	黄(^{b}角)	夹	林(变宫)	黄(^{b}角)
1律	大	姑	夷	大
1律	太(变徵)	仲	南(宫)	太(变徵)

按:此调角声共三,第一弦、四弦者用黄钟,比正角大吕低一律。而变宫用林钟,亦非正位。唯变徵声三,皆在太簇位。此律原注合于黄钟(黄钟羽)、中吕(中吕调,即中吕羽)、盘涉(即太簇羽),虽未必出于清乐调,然其律与上三律相合。故附于此。

按今存日本唐乐仅用黄钟、太簇、仲吕、林钟四均。黄钟均中有越调,即黄钟商,相沿为D调,其羽,即黄钟调,恰为A调。而太簇一均,盘涉即其羽调,其与林钟之商(即歇指)同位,而于此用A调也合。惟中吕调也用此律,其羽在D调,甚不合,然此均在日本唐乐仅有双调,即中吕均之商,并无中吕调(中吕羽)。意此由日本笛律用正律,琵琶用下徵,此处之“中吕”,实即黄钟。故而日本唐乐中清调、平调,以及黄钟

调（黄钟羽）、盘涉调皆用A调式，所谓“角、变徵、变宫皆一律下钦”，即二三级、三四级、六七级之间为半音，这种短律小调式，被林谦三氏在其《东亚乐器考》中一再指出为“羽调式”、“律旋”，其所使用与保留的恰是包括清商调在内的古老的清乐调式。

3. 清商寻律（二）

宋沈括《梦溪笔谈》卷五云：

> 古乐有三调声，谓清调、平调、侧调也。王建诗云：“侧商调里唱伊州”是也。今乐部中有三调乐，品皆短小，其声噍杀。唯道调小石、法曲用之。虽谓之三调乐，皆不复辨清、平、侧声，但比他乐特为烦数耳。

可见清乐三调于北宋尚存，不过其乐已不入时人之耳，故惟觉其“噍杀”、“烦数”，不知其美。然当时流行之法曲犹用此调，于燕乐宫调中此处仅提到道调均中之小石调。道调均即林钟均，宋人以商为宫，其黄钟在D，其称仲吕均为道调均，实仍在林钟，小石为其商，即A调。可知沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中所提到的：

> 林钟宫，今为南吕宫，用尺字。林钟商，今为小石调，用尺字。……林钟羽，今为大吕调，用尺字。

以燕乐谱字计，其顺序为：

D	$^{\flat}$E	E	F	$^{\sharp}$F	G	$^{\flat}$A	A	$^{\flat}$B	B	C	$^{\sharp}$C
合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应

尺字恰为A音，可知北宋之法曲，燕乐中小石调皆用清律，小石调则为清商，可惜乐谱无存，定调之法更无处可寻，远未如日本唐乐中有《三五要录》《仁智要录》之古谱资料。然宋姜夔《白石道人歌曲》中有翻译唐代乐谱二首，一为《醉吟商》小品，原为双调，与清乐无涉；一为《霓裳中序第一》，其题记中云：

> 按沈氏乐律，《霓裳》道调，此乃商调。乐天诗之散序六阕，此特两阕，未知孰是。

“沈氏乐律”指沈括《梦溪笔谈》卷五所谈：

> 今蒲中逍遥楼楣上有唐人横书，类梵字，相传是《霓裳》谱。字训不通，莫

> 知是非。或谓今燕部有《献仙音》曲，乃其遗声。然《霓裳》本谓之道调法曲，今《献仙音》乃小石调耳，未知孰是。

《霓裳羽衣曲》本为法曲，姜夔所译之谱乃夷则商，宋人“俗呼商调”，为仙吕均，故非清乐原貌。而《献仙音》又云《法曲献仙音》，且作小石调，确否为《霓裳》之遗，不得而知。然据上面所考，北宋小石调在道调均，与当时法曲同用清乐短律，惜其乐未传。据《白石谱》中此曲共用合、四、一（下一）、上、尺、工、凡（下凡）、六、五计九字，而夷则商为^{b}B调，上面谱字序列应为：

^{b}B	C	D	E	F	G	A	$^{b}B^{1}$
下工	下凡	六	五	下一	上	尺	下工
		（合）	（四）				
1	2	3	4	5	6	7	8

其半音关系在四五级与七八级之间，与张炎《词源》所列夷则均（即仙吕宫）谱字全同，已是正律之音阶。

4. 清商寻律（三）

我国七弦古琴，其乐既称古老，而必存古老之律。弦虽七而却为五声音阶，而今存其律调则又为宫、商、角、徵、羽五调。以往虽对其乐耽之如孔子闻《韶》，然对其律亦只知其然而不知其所以然。年来因治燕乐而旁及其乐调，遂对其徵律揣摩数日，方得其律之经纬，知其五弦间犹如乐典，古之所谓正律、下徵、清商诸律，皆有所应。今将其调律列表如下：

七弦古琴三律五调表

下徵				C	$^{\#}$C	D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B
今律	俗称	调式	均律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
D/F	黄钟调（正调）	宫	仲吕均（六字）	徵		羽			宫		商		角		
C/^{b}E	无射调（清商）	商	夹钟均（凡字）	羽			宫		商		角			徵	

接上页

下徵				C	#C	D	bE	E	F	#F	G	bA	A	bB	B
今律	俗称	调式	均律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
A/C	林钟调（慢角）	角	黄钟均（尺字）	宫		商		角			徵		羽		
G/bB	仲吕调	徵	天射均（上字）	商		角			徵		羽			宫	
E/G	太簇调	羽	夷则均（五字）	○		徵	○	羽	○		宫		商	角·	角
正律				林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤
工尺				尺		工	凡		六		五		乙	上	

从上表看，琴律五调中宫调在正律之黄钟，下徵律之仲吕，为 F 调。其五声顺序为下行律，商调则是在低于宫调二律的位置，即正律的无射，下徵律的夹钟，为bE 调。此调所以称之为商调，因其商声在正律黄钟位，即所谓以商为宫。这样一来，就下徵律来说，其黄钟恰为此调之羽声，于是形成如下之音阶：

正　律：林夷南无应黄大太夹姑仲蕤
下徵律：黄大太夹姑仲蕤林夷南无应
琴商调：羽　　宫　商　角　　徵

这一音阶由于是将黄钟作为羽声起调，其宫声处于夹钟，相隔四律，形成羽调式短音阶，即五度相生小调式：

	C	#C	D	bE	E	F	#F	G	bA	A	bB	B
下　徵：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
琴商调：	1▲		2	3▲		4▲		5▲	6		7▲	

倘按七声音阶，恰好造成二三级与五六级之间的半音关系，故古人视其为清乐式，称之为清商调。然此清商调当非为魏晋以来之古调。而是据唐宋以来俗乐之调而定，宋乐以

商为宫，定黄钟在D，称太簇为黄钟，故将夹钟（♭E）作清商。琴律商调即是以商为宫，故这里将夹钟作为宫音。故此律亦极易与宋人所说的“以夹钟为律本”的燕乐律相混。清儒凌廷堪之《燕乐考原》卷六“燕乐以夹钟为律本说第十”曾及此调，云：

> 考赵孟頫《琴原》，以二弦为宫，谓之夹钟之均。二弦者，夹钟也。七弦比二弦，是夹钟清声也，以琴之夹钟清声，为琵琶之黄钟宫声，故曰燕乐以夹钟为律本也。

二弦、七弦仅琴中此调，即商调为夹钟，其余四调皆在太簇。而此律即以夹钟为宫，何必琵琶？更不能言琴乐“以夹钟为律本”。凌氏所说，主唐宋乐用宫律，而元明以来用商律。既将此律与燕乐律相混，故回避此律为商调。此处所涉燕乐“以夹钟为律本”之问题，下文有详说。

现存琴律中所称清商者既非魏晋原调，而其余四调中则尚有线索可寻。上列三律五调表中之太簇调，其宫音在太簇，而古琴祖其均律在夷则，即正律夹钟。另四调宫音与均律皆相符，惟此调错乱。再其角音倘在上音则低一律，成为清角之调，而按今律则在勾音，为琴律中所无。意者此律实为古律之清商调。其宫音在正律之太簇，恰为商位，其调式又相沿为羽，皆合于清乐商律，惟其音阶因被上述商调相混而有所调整。按其既为正律之商而为羽调式，应以黄钟为羽，而不当在应钟位。倘移黄钟为羽，则其宫更移夷则（下徵之夹钟）。按古琴律此宫即清商之商。据此将琴中古清商律复原如下：

	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C	♯C	D	♭E	E	F^1	♯F^1	G^1
正律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应			
琴律古清商：			宫		商	角				徵		羽			
俗乐清商：			黄钟		太簇	夹钟		仲吕		林钟	夷则			无射	
			1		2	3		4		5	6			7	

这是在G调（太簇）中加进♭B（仲吕）而形成二三级、六七级之间成为半音关系的小调式。此调曾流行于魏晋，后来由于通用下徵律，其太簇移至D调（南吕），与隋唐以来俗乐新律（即燕乐）合并。琴中清商调也形成今日所见之律，而此调即改称太簇，音阶也相应调整为大调式。又，据杨荫浏《中国音乐史纲》与丘琼荪《燕乐探微》所考，清商律之黄钟恰为G调。

5. 清商寻律（四）

唐俗乐七均二十八调之说源自晚唐段安节之《乐府杂录》，后成为宋人论燕乐宫调之理论基础。其所谓七均四调，多年来颇以为是本自苏袛婆所传七声五均之龟兹律。然亦尝怪其七均序列为一二级与五六级之间用半音，又生疑惑。今为治燕乐，始将段氏二

十八调之七均与苏祇婆七声五均之说相较，发现两者并非一律。今将两者对比如下：

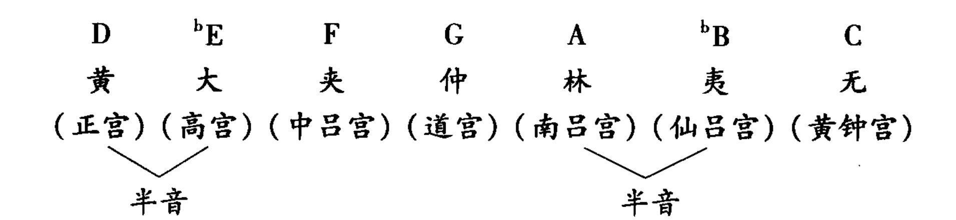
			D	♭E	E	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C^1			
	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
苏氏五均			太		姑			林		南			黄			
苏氏七调			宫		商		角	变徵		徵		羽		变宫	宫	
段氏七均			正宫	高宫		中吕宫		林钟宫		南吕宫	仙吕宫		黄钟宫		正宫	

苏氏五均的序列恰为我国古琴律之下徵林钟调式，即 C 大调式。而与清商调之夹仲林无黄的小调式不同。而其七均，即太簇七声的序列其半音在三四级与七八级之间是典型的大调式。而段氏《乐府杂录》二十八调之七均序列实际为：

D	♭E	F	G	A	♭B	C
太	夹	仲	林	南	无	黄
（正宫）	（高宫）	（中吕宫）	（道宫）	（南吕宫）	（仙吕宫）	（黄钟宫）

半音（正宫—高宫）　　半音（南吕宫—仙吕宫）

半音在一二级与五六级之间。而宋人又以商为宫，即将太簇（D）作黄钟，其序列变为：



均调虽然上移一位，而音高并未发生变化。这种七均序列与前面所作清商音阶还原序列恰好相符，这两者很可能就是清商音阶的原型。由于受到龟兹律大音阶的影响，与实际演奏中使用小调式旋律音阶的作用，清商音阶与其他清乐音阶在盛唐以后仅保留了角音的短律，在使用下徵律时，这一低角就成了低变宫，燕乐中称此低一律变宫为“闰”。这就是我们今天所说的降 Si，但在燕乐中是“以闰加变”作为角的，即将闰再升高一律，故而所谓降 Si 也是不存在的。这点我们将在下面讨论燕乐中龟兹律时还要辨析。

6. 清商寻律（五）

以清商为代表的清乐律，即 A 小调音乐，前面已经谈到清平瑟三调，清为清角调，

即正律姑洗之宫；平为正律林钟均之羽；瑟为正律黄钟之角；三调皆为A调。而清商则是G调（清商律黄钟在G）之商，同为A调。依此我们看一下A调在唐宋乐均调中的位置，以期弄清以清商乐为代表的清乐音阶在唐宋燕乐中的保留与变迁。

一、A调在十二均中的位置

正律	A	下徵
林$_{C}$	羽	黄$_{C}$
南$_{D}$	徵	太$_{D}$
黄$_{F}$	角	仲$_{F}$
太$_{G}$	商	林$_{G}$
姑$_{A}$	宫	南$_{A}$

正律	A	下羽
林$_{C}$	羽	无$_{C}$
南$_{D}$	徵	黄$_{D}$
黄$_{F}$	角	夹$_{F}$
太$_{G}$	商	仲$_{G}$
姑$_{A}$	宫	林$_{A}$

唐代俗乐黄钟在林钟，为C，是下徵音阶，故其羽为A调。其仲吕在正律黄钟，为F，故其角为A。林钟在正律太簇，为G，故其商是A调，而南吕恰在正律姑洗，为A，故其宫是A调。而宋代俗乐黄钟在南吕，为D，是下羽音阶。故其徵为A调，而无射在下徵位，为C，其羽在A调。而夹钟在正律黄钟，为F，其角为A调。仲吕则与正律太簇同位，为G，其商是A调。林钟则与正律姑洗同位，为A，其宫是A调。就燕乐二十八调来看，A音在各均调中的情况如下：

二、A调在二十八调中的位置

唐（下徵）	A	宋（下羽）
黄钟羽（黄钟调）		黄钟羽（黄钟调）
正宫徵		黄钟徵
中吕角		夹钟角
林钟商（小石调）		林钟商（小石调）
南吕宫		林钟宫

这是理论的推导。自从唐玄宗天宝十三载诏令清乐、法部与胡部合奏以后，其乐曲大量派入胡部新律演奏，而清乐音阶也逐渐保留在固定均调，并进而只留其名而无其实。

7. 唐十部乐中的清商乐

《唐会要》卷三三清乐条共著录所谓“九代之遗声”的清乐乐曲四十四首：

清乐九代之遗声也，今其词存者有：白雪、公莫舞、巴渝、明君、明之君、铎舞、白鸠子、吴声四时歌、前溪、阿子歌、欢闻、团扇郎、懊侬、白纻、玉树后庭花、长史变、丁督护、读曲、乌夜啼、石城乐、莫愁、襄阳、栖乌夜飞、估客乐、杨叛儿、雅歌、骁壶、常林欢、三洲、采桑度、堂堂、泛龙舟等三十二曲。明之君、雅歌二首、四时歌四首，合三十七曲。又七曲有声无词：上林、凤雏、平调、清调、瑟调、平折(《乐府诗集》作半折)、命啸，通前四十四首存焉。

这里《明之君》、《雅歌》二首、《四时歌》四曲重见，或为同名异曲，而平调、清调、瑟调非曲名，乃乐调，当为误收。在唐玄宗开元二年（714）成立教坊之前，演奏此“九代之遗声”者为十部乐中清商一部。则清商部应为清乐律之代表。《唐会要》卷三三又著录天宝十三载（754）太乐署供奉曲“十四调、二百二十二曲”，(《乐府诗集·近代曲辞》引言统计）这是燕乐十部中包括“九代之遗声”的清商部与其他胡部新声的第一次结合。此十四调是以前面提到的“夹钟律”，即下徵（C 调）音阶为律本，统一各部乐调，而形成的五均十四调，但其中黄钟宫仅及“大封山乐”一曲，既非曲名，亦非俗乐，实仅十三调。倘从此十三调中所录曲名看，前引《唐会要》所著录清乐曲仅见三曲，即林钟商，即小石调中之《泛龙舟》；林钟角中之《大白纻》、《堂堂》。这里可以明显看出的是小石调为林钟均之商，恰为 A 调。而天宝十四调中有太簇角、林钟角二角调，所收曲名皆为羽调之曲。而太簇之角即指太簇均之变宫，日本唐乐称之为太簇角盘涉调，亦为 C 调，实即清乐角调。此十四调中之林钟宫、林钟角与太簇均所收曲名多有相重，故《大白纻》、《堂堂》当按清角调，即 A 调收入。而原为清乐之平调，本为正律林钟即下徵（C 调）之羽，为 A 调，在此十四调中转为下徵律林钟（G 调）之羽，为 E 调，虽为羽调式，已非 A 调。故未存清乐乐曲。另外水调本亦为清商旧调。元人刘埙《隐居通议》引杜佑《理道要诀》以水调为南吕宫，倘按唐太常律黄钟为下徵 C 调，则水调当为 A 调。日本所传唐乐之水调亦为 A 调。而此十四调中将水调列为南吕之商，则已为 B 调，或已将水调规范为 A 均之商。然如在清乐中标为水调之《泛龙舟》却已被收入小石调中，水调中则一首“九代之遗声”的清乐曲亦未见。而黄钟羽即黄钟调虽为 A 调，而亦未存“九代之遗声”。

考虑到《唐会要》所录属于“九代之遗声”的清乐曲皆为前代遗留之乐，而唐乐中之清乐曲，即清商部所奏清乐新曲亦应保留在天宝十四调中，从前面涉及到的当时太常署用“夹钟”律（即下徵律）对十部乐乐调的规范以及乐曲的分布情况来看，清商部所演奏的华夏之音大体存于太簇均之角，即太簇角（日本唐乐所谓太簇角盘涉调）；林钟均之宫，即道调；林钟均之商，即小石调；林钟均之羽，即平调；林钟均之角；黄钟均之羽，即黄钟调；南吕均之商，即水调中。其分布情况如下表：

表1　天宝十四调中清商部主要曲名表

曲名	均律	调名	调高	调式
天地	①林钟②南吕	①小石②水调	A	商
大宝	①林钟②南吕	①小石②水调	A	商
欢心乐	林钟	小石	A	商
卷白云	①林钟②太簇	①小石②大石	①A②E	商
凌波神	①林钟②南吕	①小石②水调	A	商
山香会	①林钟②太簇	①小石②大石	①A②E	商
英雄乐	①林钟②太簇	①小石②大石	①A②E	商
九成乐	①林钟②太簇	①小石②大石	①A②E	商
泛龙舟	林钟	小石	A	商
火凤	①黄钟②林钟	①黄钟调②平调	①A②E	羽
急火凤	①黄钟②林钟	①黄钟调②平调	①A②E	羽
濮阳女	林钟	平调	E	羽
春杨柳	①林钟②太簇	①平调②盘涉	①E②B	羽
大仙都（移京师）	①林钟②太簇	①平调②盘涉	①E②B	羽
舞媚娘	林钟	平调	E	羽
长命西河女	林钟	平调	E	羽
三台	林钟	平调	E	羽
安公子	太簇	太簇角	C	角
红蓝花	①太簇②林钟	太簇角，林钟角	C	角
绿沉杯	林钟	林钟角	C（?）	角
赤白桃李花	林钟	林钟角	C（?）	角
大白纻	林钟	林钟角	C（?）	角
堂堂	林钟	林钟角	C（?）	角

表中《赤白桃李花》、《大白纻》、《堂堂》皆为清角调曲，此处移入林钟角调，故当为A调曲。

表 2　天宝十四调中清商部乐曲分布表

	D			F		G		A			C^1	
	太簇均			仲吕均		林钟均		高吕均			黄钟均	
变宫	太簇角					林钟角						
羽	▲					平调		金风调（?）			黄钟调	
徵												
变徵												
角												
商	大石调			▲		小石调		水调			▲	
宫	▲					道调					▲	

表中金风调原未标明均律，姑置入南吕之羽中。此调加上▲所标其他乐调共计十四调。清商部所奏华夏之音大体在道调、水调、平调之清商旧调中，以及小石调、黄钟羽、太簇角、林钟角的 A 音之调中。而在调式上则并非完全是羽调式，而是兼有宫、商、角三调。

8. 日本唐乐中的清商乐

前面提到日本唐乐谱《三五要录》中所收八种通行琵琶定弦法中有四种为清乐小调式，其清调、平调直接采用清乐调名，而黄钟调为日本十二均之 A 调均，唐天宝十四调中之黄钟调即黄钟羽，亦为 A 调。第四种枫香调为唐代流行之乐调，或为唐玄宗开元二年以后教坊新律，然就其定弦法，亦为小调式。在现存日本唐乐古谱中属于以上清乐小调式之乐曲主要分布于平调、黄钟调、水调，这些与清商乐有渊源关系之乐调及属于羽调式之盘涉调。而角调曲则仅在撰于日本康保三年（966）的《博雅笛谱》中有“太簇角盘涉调”一曲，即唐天宝十四调中之太簇角，又有“角调”一曲，当为天宝十四调中之林钟角。下面将现存主要日本唐乐古谱所收清乐小调式乐曲情况列表如下：

乐曲名	调名	调高	调式	收入乐谱
三台	平调	E	羽	三五要录、掌中要录
万岁乐	平调	E	羽	三五要录、掌中要录
裹头乐	平调	E	羽	三五要录、掌中要录
甘州	平调	E	羽	三五要录、掌中要录、怀中谱
五常乐	平调	E	羽	三五要录、掌中要录
皇麞	平调	E	羽	三五要录、怀中谱

续表

乐曲名	调名	调高	调式	收入乐谱
老君子	平调	E	羽	怀中谱
王昭君	①平调②性调	E	羽	怀中谱、三五要录
回忽	平调	E	羽	三五要录、怀中谱
勇胜	平调	E	羽	三五要录、怀中谱
春杨柳	平调	E	羽	三五要录、怀中谱
倍胪	平调	E	羽	三五要录、怀中谱
庆云乐	平调	E	羽	三五要录
相夫怜	平调	E	羽	三五要录
永隆乐	平调	E	羽	三五要录
夜半乐	平调	E	羽	三五要录
扶南	平调	E	羽	三五要录
郎君子	平调	E	羽	三五要录
小娘子	平调	E	羽	三五要录
越殿乐	平调	E	羽	三五要录
喜春乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、怀中谱、三五要录
感城乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、怀中谱、三五要录
央宫乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、怀中谱、三五要录
赤白桃李花	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、怀中谱、三五要录
长生乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、三五要录
安城乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、三五要录
海青乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、三五要录
散吟打球乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱、三五要录
英雄乐	黄钟调	A	羽	博雅笛谱
皇帝三台	黄钟调	A	羽	博雅笛谱
圣明乐	黄钟调	A	羽	三五要录
应天乐	黄钟调	A	羽	三五要录
清上乐	黄钟调	A	羽	三五要录
弄殿乐	黄钟调	A	羽	三五要录
泛龙舟	水调	A	商	博雅笛谱、三五要录

续表

乐曲名	调名	调高	调式	收入乐谱
九城乐	水调	A	商	博雅笛谱
拾翠乐	水调	A	商	博雅笛谱、三五要录
重光乐	水调	A	商	博雅笛谱、三五要录
重淳乐	水调	A	商	博雅笛谱
平蛮乐	水调	A	商	三五要录
长命女儿	性调	E	羽	三五要录
千金女儿	性调	E	羽	三五要录
安公子	性调	E	羽	三五要录
元歌	盘涉调	B	羽	博雅笛谱
盘涉参军	盘涉调	B	羽	博雅笛谱
阿妳娘	盘涉调	B	羽	博雅笛谱
鸟歌万岁乐	太簇角盘涉调	C	角	博雅笛谱
苏合香	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
万秋乐	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
崇明乐	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
苏莫者	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
剑气浑脱	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
秋风乐	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
乌向乐	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
轮台	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
青海波	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
采桑老	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
白柱（白纻）	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
竹枝乐	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
感秋乐	盘涉调	B	羽	博雅笛谱、三五要录
曹娘浑脱	角调	·C	角	博雅笛谱

以上乐曲为日本唐乐乐曲，其中有相当数量为日本人创作，然其乐调却是传自唐土。这些乐曲中黄钟调、水调犹为 A 调，平调已随唐太常律调整为 E 调。盘涉调为 B

调或亦随原来音高。惟其角调是否为 C 调，此仅据前面所列天宝十四调之角调而姑标于是，俟再作深考。而性调曲为我国唐宋乐调中所未见，在日本唐乐中似为隶于平调或羽调式之道调者，故置其于平调后，调亦随之定为 E 调。日本学者认为其国所传唐乐似乎是调高重于调式，即强调乐曲的均律，这在我国唐宋乐中也是如此，只是日本今存古谱文献颇丰，乐例多见，我国仅限于文字记载与理论推导而缺乏实例。而从上表可以看出日本唐乐中现存小调式如此之多，且不惟调高，在调式上亦十分明确。日本学者对于日本唐乐乐调的研究已注意到平调、黄钟、盘涉三调的羽调式（林谦三《东亚乐器考——67. 筝——圣众来迎图），但尚未把这种小调式与其为清商遗制联系起来，然而其对日本唐乐乐调的研究也已对我们认识清乐乐调在唐乐中的遗存深有启发。

日本古唐乐乐调与《唐会要》所载十四调大体相同，计有：沙陀调、大食调、乞食调、性调、角调、盘涉调、壹越调、壹越性调、黄钟调、双调、平调、道调、水调，共十三调，除乞食调、性调、壹越性调为《唐会要》所载天宝十四调所无外，其余十调皆同。日本学者林谦三《博雅笛谱考》（《奈良学艺大学纪要》第 9 卷第 1 号）中有《日本唐乐十三调原义》一表，今删去笛字谱转录如下：

	D		E		#F		#A	A		b	c	c#	D'	
太簇均	1		2		3		4	5		6		7	1	沙陀调　大食调　乞食调（道调 b） 性调　角调（太簇调）　盘涉调
黄钟均	2		3		4	5		6		7	1		2	壹越调　壹越性调　黄钟调
仲吕均	6		7	1		2		3	4		5		6	双调
林钟均	5		6		7	1		2		3		4	5	平调（道调 a）水调

此表是按《唐会要》所载唐乐调制成，但林氏又有如下说明：

> 从表中看，水调从唐传入日本为比于南吕一音的商调，但我国却是以黄钟（A）为其主音。另外，壹越调、双调也有与沙陀调混同为宫调的现象，考虑到这是不同乐谱的形式所致，故在表中恢复其商调列入。道调本是林钟均之宫，但我国也似乎是将其按同均的羽调之平调与作为盘涉调的角调而收在一起。

实际上日本唐乐将水调定为 A 调，以及将道调、太簇角（盘涉角）与羽调的盘涉并列非为误传。这正反映了其清调式的原始形态。从晚唐段安节《乐府杂录》之二十八调到宋乐道调、平调、水调，虽然依然保持其在原来均调上的位置，但已不再作为清乐而保留其原始的小调式，而沿袭清商律的却是法部。

9. 法曲乐律辩证（一）

对于法曲的音乐源流及形式，林谦三《隋唐燕乐调研究》与丘琼荪《燕乐探微》已有详考，唯因对其乐律未明了，故尚有讼案数条未得明断。

法曲诚如诸家所说，其始于隋，兴于唐而亡于宋。陈旸《乐书》卷一八八谓：

> 法曲兴自于唐，其声始出清商部。

据其言，法曲当初属于清商部曲，其律亦应为清乐短律。《唐会要》卷三三诸乐条云：

> 太常、梨园、别教院法歌乐章曲等：王昭君乐章、思归乐一章、倾杯乐一章、破阵乐一章、圣明乐一章、五更转乐章、玉树后庭花乐章、泛龙舟乐章、万岁长生乐乐章、饮酒乐乐章、斗百草乐章。

此处所云太常亦即太乐署，掌管雅乐与燕乐十部。梨园、别教院另属教坊。按教坊初设于唐高祖武德年间，至玄宗开元二年（714）扩展为数千人，升与太常并行，专掌俗乐。梨园为教坊中专门教习法曲者，俗谓梨园法部。而别教院则当为教坊所属宜春院或云韶院者。从所著录曲名看，其中《思归乐》、《倾杯乐》、《破阵乐》、《大定乐》、《五更转》、《圣明乐》、《泛龙舟》等七曲又见于天宝十三载太乐署颁布之十四调二百二十二曲中。此七曲是否皆在十部乐之清商部，已难确定。天宝十四调曲中有黄钟宫“大封山乐”，不似曲名，当为祭典雅乐。晚唐人段安节《乐府杂录》雅乐部云：

> 次有登歌，皆奏法曲……近代内宴，即全不用法乐也。

以此看来，雅乐部亦有法曲。或此书所记为安史之乱以后，十部乐残败，仅剩清乐、龟兹二部，余皆混编统称胡部而已。书中亦及“梨园新院”，仅言其为“俗乐”，未言其教习演奏法曲事。入宋，俗乐皆归教坊。《宋史·乐志》云：

> 前代有燕乐、清乐、散乐，本隶太常，后稍归教坊。有立坐二部。宋初循旧制，置教坊，凡四部。

此四部为燕乐、散乐、法曲、龟兹诸部。而据《宋史·乐志》记载，太宗太平兴国年间教坊燕乐部所奏为十八调四十四大曲，小曲不计其数，而法曲部所奏不过为道调宫《望瀛》与小石调《献仙音》二曲。前引《唐会要》著录法曲十一章，宋代陈旸《乐书》卷一八八又提及法曲十章，其未见于《唐会要》者为《一戎大定乐》（即《大定乐》）、《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《听龙吟》、《碧天雁》、《献

天花》八曲，加上唐人元稹、白居易《法曲》一诗所及《堂堂》、《火凤》、《春莺啭》三曲，共计二十二曲。法曲至南宋虽犹以法部与燕乐并立，然所存乐曲却只有《望瀛》、《献仙音》两调而已。

10. 法曲乐律辩证（二）

法曲既本自清商，亦当为清乐短律。弄清其乐律，对进一步探明清商乐律亦为有益之事。前引北宋沈括《梦溪笔谈》云：

> 古乐有三调声，谓清调、平调、侧调也……今乐调中有三调，乐品皆短小，其声噍杀。唯道调小石、法曲用之。虽谓之三调，乐皆不复辨清、平、侧声，但比他乐特为烦数耳。

沈括此言足证宋代所传法曲与残留之清乐确为同律，在当时同用“道调”与“小石”二宫调，但法曲尚有如《望瀛》、《献仙音》等大型乐曲，而清乐则仅剩残调小品，且其声“噍杀”、“烦数”，使人莫明其调。陈旸《乐书》卷一八八又谓：

> 法曲兴自于唐，其声始出清商部，比正律差四。郑卫之间，有铙钹钟磬之音。

张炎《词源》卷下又云：

> 若曰法曲，则以倍四头管品之（即筚篥也），其声清越；大曲则以倍六头管品之，其声流美。即歌者所谓曲破，如《望瀛》、如《献仙音》乃法曲，其源自唐来……法曲有散序、歌头，音声近古，大曲有所不及。

这是宋人亲见之法曲，其“音声近古”，在雅乐与“郑卫之间”。而其律则“比正律差四（律）”，此正律指何律？惜陈旸未能明指。而张炎则又云法曲品音领奏以筚篥之“倍四头管”，考今福建南音定调尚有倍四、倍六之说，其倍四当今 D 调，然又与“比正律差四”不合，D 调与正律黄钟下徵律 C 则非四度之差。查荀勖笛律之黄钟管以四倍正律之姑洗为度，其律仍为 A 调，（见林谦三《东亚乐器考》《荀勖十二笛图》）清乐之黄钟以及日本十二律之黄钟皆为 A 音，可能亦同本于此。故法曲之律当以 A 为黄钟，此律则比宋时俗乐即教坊律之黄钟（D）差四律，据沈括《梦溪笔谈》所言，当时所奏法曲之道调、小石调即用此律。倘按燕乐二十八调以“夹钟”（C 调）为律本的话，小石调乃林钟商，恰为 A 调，而道调为林钟均之宫，当在 G 调。然王灼《碧鸡漫志》引欧阳修《六一诗话》及姜夔《大乐议》又皆称《望瀛州》为《瀛府》。查《宋史·乐志》所载宋太宗太平兴国初教坊所奏十八调四十大曲中有《瀛府》一曲，其与《薄媚》共在南吕宫，而《薄媚》又在道调宫中，然其在唐人《教坊记》中亦注为南

吕宫。南吕宫与小石调同为A调，故《望瀛州》与《献仙音》二曲调式或有宫商之分，然皆同律。

11. 所谓“五调法曲”

丘琼荪《燕乐探微》26节《唐初的五调法曲》引《旧唐书》卷三十所叙太常卿韦绍令博士韦逌等“铨叙前后所行乐章为五卷”，“时太常旧相传宫、商、角、徵、羽燕乐五调歌词各一卷……至绍又令太乐令孙玄成更加整比为七卷……相传谓为法曲……其五调法曲，词多不经，不复载之”，而推论出：

> 一、燕乐五调歌词亦名五调法曲……
> 二、燕乐有五调，法曲亦有五调——宫商角徵羽。
> ……
> 八、清商、清乐、法曲都有五调，这是一脉相承的。

按前考法曲之部当，开元二年（714）前属太常雅部，开元二年后属教坊梨园，又有别教院，专教唱法曲，故法曲并不在燕乐十部中。燕乐中胡部乐俱宫商角徵羽五调，而清商部则不俱五调，法曲仅为清商乐之分支，且其律犹为清商短律小调式，故燕乐五调并非指法曲五调。又据《唐会要》卷三二雅乐条载此事为：

> 开元八年……时太常寺相传有燕乐五调歌词各一卷。或云贞观中侍中杨恭仁、赵方等所诠集，词多郑卫，皆近代词人之诗。至是（韦）绍又令太乐令孙玄成更加厘革，编为七卷。

以此看，原传自贞观中之燕乐五调本与法曲无涉，《燕乐探微》所据《新唐书》此条显将燕乐与法曲相淆乱。

燕乐本有五调，其徵调曲亦仅用于胡部，天宝十三载太乐令所颁燕乐十四调既已将胡乐、清商乐合用下徵（C调）一律，因保持清商之小调式，故已无徵调曲，更因朝廷诏令教坊道调法曲与太常胡部新乐合奏，于是以夹钟（下徵）为律本的四调七均二十八宫调体系确立，纳太常之胡部新声与教坊之九代遗声于一律，徵音亦即“有其声而无其调”，于燕乐中不存。正因为清乐短律的音阶特点，其一开始即不能五调具备，故“清商、清乐、法曲都有五调，这是一脉相承的”的说法不能成立。

[附] 可考法曲乐调一览表

曲　名	出　处	著　录　乐　调
王昭君※	唐会要	日本唐乐《怀中谱》：平调。《三五要录》：羽调。

续表

曲　名	出　处	著　录　乐　调
思归乐	唐会要	《乐苑》：商调曲。《羯鼓录》：太簇商。天宝十四调：羽调。
倾杯乐	唐会要	《羯鼓录》：太簇商。日本唐乐《三五要录》：大石调。柳永《乐章集》：羽调，散水调。
破阵乐	唐会要	《乐苑》：商调曲。天宝十四调：大石、小石、水调、双调、越调。
圣明乐	唐会要	《乐苑》：商调曲。《唐会要》天宝十四调：小石调。《羯鼓录》：太簇商。日本唐乐：羽调。
五更转	唐会要	《乐苑》：商调曲。《唐会要》天宝十四调：小石调、双调。《羯鼓录》：太簇商。
玉树后庭花※	唐会要	日本唐乐《三五要录》《怀中谱》：越调。
泛龙舟※	唐会要	《唐会要》天宝十四调：小石调。日本唐乐《三五要录》：水调。
万岁长生乐	唐会要	日本唐乐《三五要录》：平调。《掌中要录》：平调。
饮酒	唐会要	《乐苑》：商调曲。日本唐乐《三五要录》：乞食调。
斗百草	唐会要	不详。
大定乐	乐书	《唐会要》天宝十四调：大石调。《羯鼓录》：太簇商。
赤白桃李花	乐书	《唐会要》天宝十四调：林钟角。日本唐乐诸谱：羽调。
霓裳羽衣	乐书 唐白居易 《法曲》诗	见下节。
望瀛	乐书	《宋史·乐志》：道调。
献仙音	乐书	《宋史·乐志》：小石调。沈括《梦溪笔谈》：同。
听龙吟	乐书	不详。
碧天雁	乐书	不详。
献天花	乐书	不详。
火凤	唐元稹 《法曲》诗	《唐会要》天宝十四调：林钟羽、羽。《乐苑》：羽调曲。
堂堂※	唐元稹 《法曲》诗	《唐会要》天宝十四调：林钟角。《乐苑》：角调曲。《羯鼓录》：太簇商。
春莺啭	唐元稹 《法曲》诗	《唐会要》天宝十四调：越调。日本唐乐诸谱同。

以上划※者四曲又见于《唐会要》卷三三清乐条。表中羽调皆指黄钟羽，即黄钟调。二十二曲中可以断定为商调曲者十一曲，羽调曲者三曲，出入于商、角或羽角者二首。标为道调宫一首为宋代法曲。从表中看，每首乐曲的调式是固定的，所标不同宫调是均调即调高的区别。如《秦王破阵乐》为商调曲，其在天宝十四调之五均都有著录，在太簇均为大石调，即太簇商，为 E 调；在中吕均为中吕商，即双调，为 G 调；在林钟均为林钟商，即小食（石）调，为 A 调；在南吕均为南吕商，即水调，为 B 调；在黄钟均为黄钟商，即越调，为 D 调。虽调高有 EGABC 之别，然皆为商调式。这说明有些乐曲在不同部当之中流传，虽调式相同而各随其律，如太簇均、中吕均皆为胡部律，乃大调式，即或演奏以上乐曲中之法曲，难免移调、变调，已非法曲原貌。另外，以上所列二十二曲中，其《破阵乐》、《思归乐》、《倾杯乐》、《五更啭》、《春莺啭》本皆为胡部新乐，而后移入法曲者。其所标乐调亦难免有原所在部当之痕迹。

12. 霓裳羽衣曲

《霓裳羽衣曲》为唐宋时期最有影响之乐舞曲，亦为由胡部新乐中移入法部的典型乐曲。千百年来学界于此曲争论不休者综而述之，无非作者之辨、乐调之考、华夷体变之争。

此曲实为开元中西凉（一作河西）节度使杨敬述（一作忠）所作，献于朝廷的。所献之曲文献仅及《霓裳羽衣》。《新唐书·礼乐志》：

> 是时以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。帝又作《文成曲》，与《小破阵乐》更奏之。其后河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕引声益缓。

此说与白居易《霓裳羽衣歌》“杨氏创声君（指元稹）造谱（诗中又有“惟寄长歌与我来，题作霓裳羽衣谱”句）”句自注：

> 开元中西凉节度使杨敬忠造。

相合。最早著录此曲者为崔令钦《教坊记》，即其所录教坊三百二十四曲中之大曲《霓裳》。此书虽作于天宝后，所述为开元间教坊间事。况作者自云：“开元中，余为左金吾仓曹，武官十二三是坊中人，每请禄俸，每加访问，尽为予说之。”所记非一般道听途说者。据《教坊记》所录曲名，杨敬忠（述）所献十二遍曲，其入教坊法部所奏者名《霓裳》曲。而《唐会要》卷三三与王灼《碧鸡漫志》卷三所引杜佑《理道要诀》中摘录天宝十三载太常寺颁布十四调供奉曲黄钟商内：

> 《婆罗门》改为《霓裳羽衣》。

则说明其人太常十部乐所奏者为《婆罗门》，于天宝十三载诏令诸道法曲与胡部新声合奏时方改曲名为《霓裳羽衣》。自宋代王灼以来论者皆依此认为天宝十四调中《婆罗门》（改名《霓裳羽衣》）即《教坊记》所载《霓裳》曲，并据之定其乐调为黄钟商（越调）。既然《霓裳羽衣曲》“起于开元，盛于天宝”（白居易《法曲》诗自注），则不可能至天宝末始改名《霓裳羽衣》。又，唐大中四年（850）南卓所著《羯鼓录》中亦录有《婆罗门》曲，却又在太簇商中。太簇商即大石调，与天宝十四调所载越调（黄钟商）不合。考《羯鼓录》所录三调九十二曲为龟兹等胡部曲，作者开宗明义曰：

> 羯鼓出外夷乐……其音主太簇。一云龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之。

而此书所录太簇商曲中又有《堂堂》、《破阵乐》、《思归》、《倾杯》、《五更转》、《黄莺啭》、《大定乐》六曲为前面提到的法曲。以之可见，倘此《婆罗门》确与《霓裳羽衣》为一曲的话，则其入教坊梨园法部者，为法曲《霓裳羽衣曲》；其入太常十部乐者，即为胡部新声《婆罗门》。其在胡部新声中或在龟兹等部为太簇商（大石调），或在其他乐部为黄钟商（越调）；其在法部者当用清商律，或亦与《献仙音》同，用林钟商（小石调）。而宋宣和初所见及姜夔于乐谱所见夷则商（即商调）者即《霓裳》遗谱，而黄钟商（越调）应指胡部之《婆罗门》，不能作为确定《霓裳》乐调的依据。丘琼荪《燕乐探微》24“《道调法曲》非道调宫法曲辨”谓“《霓裳羽衣》之为黄钟商调，乃如铁铸之事实”，则未免过于武断。

法曲虽相对于太常十部的胡部新乐来说，为“九代之遗声”，但很多乐曲则出入于其间，当时仅有用律与节奏之别，并无华夷之界。天宝十三载后太常十部又渐与教坊清乐合为一律，形成燕乐新乐体，实为我国古代音乐出现空前繁荣发展的历史阶段。然人们仍可从维护传统出发，感叹“今乐皆裔乐，虽古之郑卫亦不可见矣”（《古今图书集成》乐律典三九卷引《朱子全书》）。而中唐诗人元稹、白居易之属所写《法曲》一诗不过借题发挥而已。近世学人陈寅恪《元白诗笺论稿》又借《霓裳羽衣》之题讨论中外文化关系，本无可厚非，而其谓:“《霓裳》为《婆罗门》所改，原本胡乐，又何华声可言?”则为不知乐之言，宜为任二北老所讥(《声诗格调》、《教坊记笺订》)。如前所引，法曲中出入胡乐诸部者甚多，然不妨法曲用清商旧律及节奏，当然胡部亦有其律调与节奏。《元白诗笺论稿》又不知法曲所用琵琶乃“秦汉子”，即今秦琴、阮类，非裔器。至宋末，法部犹与燕乐部分疆划界，盖因宋代“燕乐本杂用唐声调，乐器多裔部，亦唐律”（《宋史·乐志》引蔡絛语）。故《霓裳羽衣》之出入于法、胡诸部并不影响法曲为“九代之遗声”。然此曲在后世流传过程中曾经修订增益，其中也难免加进胡部新乐成分。据史载，文宗时曾经太常卿冯定修订；南唐后主李煜曾对其残谱改制。宋宣和初王平自言得夷则商《霓裳羽衣谱》，经其补缀成曲，刻板流传。据王灼《碧鸡漫

志》卷三所载，为：

> 曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正撷、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮。音律节奏。与白氏歌注大异。则知唐曲今世决不复见。

此谱未传，其音律异于唐曲已固非法曲，而曲中之催、衮，更为胡乐节奏。姜夔《大乐议》谓：

> 凡有催、衮者皆胡曲耳，法曲无是也。

姜夔本人在长沙乐工故书中所得十八阙商调《霓裳》曲谱，只云其“音节闲雅，不类今曲子”，是否为法曲，则亦未明确。而周密人元后所见宋内府所修《混成集》中之三十六段《霓裳》曲谱已为声乐(《齐东野语》卷十)。故有宋一代，虽有《霓裳》谱存，而未见列入法部，称法部曲者亦仅《望瀛》、《献仙音》两首而已。

[附] 霓裳羽衣曲流传概况表

	曲　名	部　当	乐　调	作　　者
崔令钦 《教坊记》	霓裳	教坊　梨园法部		
白居易 《法曲》歌《霓裳羽衣曲》歌	霓裳羽衣曲	教坊　梨园法部		西凉节度使杨敬述造
南卓 《羯鼓录》	婆罗门	太常十部乐龟兹等部	太簇商 (大石调)	
王溥 《唐会要》引杜佑《理道要诀》	婆罗门(改名“霓裳羽衣”)	太常十部乐	黄钟商 (越调)	
欧阳修、宋祁等 《新唐书·礼乐志》	霓裳羽衣曲十二遍	教坊　梨园法部		河西节度使杨敬忠进献
欧阳修、宋祁等 《新唐书·礼乐志》	霓裳羽衣舞曲	太常雅部		文宗朝太常卿冯定修改
马令 《南唐书》引李煜《昭惠后诔》	霓裳羽衣舞曲			南唐后主李煜与昭惠后改制
王灼 《碧鸡漫志》	霓裳羽衣谱十一段	“音律节奏，与白氏歌注大异”	夷则商 (商调)	宣和初王平补缀成曲，刻板流传

续表

	曲　名	部　当	乐　调	作　者
姜夔 《白石道人歌曲》	霓裳谱十八阙	“音节闲雅，不类今曲子”	夷则商 （商调）	长沙乐工所藏旧谱，姜夔译出中序第一一阙
周密 《齐东野语》	霓裳一曲共三十六段	教坊燕部		修内司所刊
郭茂倩 《乐府诗集》引《乐苑》	霓裳羽衣曲	舞曲歌辞		开元中西凉节度使杨敬述进

13. 云韶乐非法曲

丘琼荪《燕乐探微》27《可以考见的法曲》与28《二十五法曲考略》中将云韶乐作为法曲名列入法部曲。然考《唐会要》卷三三诸乐条所录为法曲、云韶乐、道调曲三种，其中“云韶乐三十章”（丘氏引作“一章”，误）。惜未如法曲、道调标出乐章名。唐段安节《乐府杂录》有云韶乐条：

> 用玉磬四架，乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。乐分堂上、堂下。登歌四人，在堂下坐。舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞者。金莲，如仙家行道者也。舞在阶下，设锦筵。宫中有云韶院。

以此来看，其乐器除笙、竽、箫与清乐部相同外，其余皆与雅乐同（笙、竽、瑟、筑又同于法曲）。故此乐实介于雅乐与清乐之间，然其乐简易单调，恐亦无大曲，故《唐会要》仅云“云韶乐三十章”而未录曲名。又据《教坊记》云：

> 楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。云韶谓之“宫人”，盖贱隶也。

可知云韶院与云韶乐皆下于梨园法部。又据《新唐书·礼乐志》载，“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制云韶法曲及《霓裳羽衣法曲》”。则此乐为介于雅乐与法曲之间者。又，宋时又专设云韶部，其由箫韶部改成，为黄门乐，大异于唐代之云韶乐。

14. 道调律辨

丘琼荪《燕乐探微》在将云韶乐作为乐曲名的同时，也认为“《道曲》与《道调》都是乐曲名。”（道调法曲非道调宫法曲辨）此说与白居易《法曲》诗自注：

> 天宝十三载，始诏诸道调、法曲胡部新声合作，识者深异之。明年冬，安禄山反。

不合。白诗自注显将道调与法曲并称，皆指相对于太常十部之教坊诸乐。《新唐书·礼乐志》所载；

> 开元二十四年升胡部于堂上，而天宝乐曲皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后诏道调、法曲与胡部新声合作，明年安禄山反。

亦将道调与法曲并称。查《唐会要》卷三三诸乐条所录除法曲、云韶乐外，又有道调曲，计有：

> 元（玄）曲、立政曲、献寿曲、高明曲、闻大曲、仪凤曲、同和曲、闲雅曲、多稼曲、金镜曲。

十曲，为《教坊记》、《羯鼓录》及《唐会要》天宝十四调曲中所未见。而《新唐书·礼乐志》所云：

> 帝（玄宗）方浸喜神仙之事，诏道士司马承祯制元（玄）真道曲；茅山道士李会元制大罗天曲；工部侍郎贺知章制紫清上圣道曲。太清宫成，太常卿韦绦制景云、九真、紫极、小长寿、承天、顺天乐六曲，又制商调君臣相遇乐曲。

依上看，道调即道曲，指与佛曲相对之道教乐曲，故当指乐曲类，不指乐曲名。此乐非如法曲缘自隋朝，而是创自唐高宗时，由乐工白明达依胡乐律而造。崔令钦《教坊记序》云：

> 吕光之破龟兹，得其乐，名称多亦佛曲，百馀成。我国元（玄）元之允（胤），未闻颂德，高宗乃命乐工白明逵（达）造道曲、道调。

《新唐书·礼乐志》亦载此事：

> 调露二年……高宗自以李氏老子之后，于是命乐工造道调。

《教坊记序》云道调制自破龟兹得其佛曲“百馀成”后，其用律或为龟兹乐。《羯鼓录》首言龟兹等乐部“主太簇”。《羯鼓录》所载九十二曲之太簇宫下即有“《景云》、《紫云（极）》、《承天乐》、《顺天乐》”等道调曲。查《唐会要》天宝十四调供奉曲之太簇宫（时号沙陀调），玄宗时太常卿韦绦等所制道曲如《承天》、《顺天》、《景云》、《九真》、《紫极》、《长寿乐》、《君臣（相遇）》皆在其中。可见高宗时所制道调、道

曲，其乐调当为太簇宫（沙陀调），即D调曲。然据陈旸《乐书》卷一五九胡曲调条云：

宫调，胡名婆（娑）陁力调，又曰道调，婆罗门曰阿修罗声也。

婆陁力调即沙陀调，也即道调曲所用太簇宫调。沙陀调即太簇宫何以又称道调？这说明唐天宝十三载诏令教坊道调法曲与太常胡部新声合奏前，胡部如龟兹部等乐部所演奏道调乐曲是用太簇宫的。但《唐会要》卷三三所载太乐署天宝十三载七月十日改诸乐名条所列十四调曲又谓：

林钟宫，时号道调、道曲。

此调下所载曲目为：

垂拱曲、万国欢、九仙、步虚、飞仙、景云、钦明引、玉京、宝轮光、曜日光、紫云、腾山刚改为神仙，急火凤改为舞。

这里《九仙》、《景云》、《钦明引》、《紫云》等曲又见于沙陀调即太簇宫中，而《飞仙》、《急火凤》则又在林钟羽（平调）与黄钟羽（黄钟调）这样的羽调式乐调中。前面提到日本学者林谦三曾发现流传到日本的唐乐其道调并非为宫调，而是带有羽调的特点。我们通过比较天宝十四调之林钟均之林钟宫（道调、道曲）、林钟商（小食调）、林钟羽（平调）、林钟角四调所收乐曲，发现大都带有羽调性质，故此道调实为太簇宫（沙陀调）D之对调A，这是教坊道调之律。故而太常诸胡部之道调、道曲与教坊之道调、道曲并非一律，而教坊之道调、道曲则应与法曲同律，即清乐短调律。这也是天宝十三载玄宗诏令“诸道调法曲与胡部新声合作”（白居易《法曲》诗自注）的原因。

综上可知，道调、道曲为与佛曲相对的以道教内容或道教典仪之曲类，其创调为高宗时乐工白明达所制，可能采用龟兹部律。玄宗时立内教坊，所演奏以法曲为主，亦兼云韶乐与道调曲。故道调、道曲在教坊与太常胡部并非一律。胡部者为宫调曲，在太簇宫D与林钟宫G，教坊者则用清商律。故天宝十四调将道调曲分收太簇与林钟两宫调内，而教坊中道曲亦归林钟宫，故时人俗称其为道调、道曲。天宝以后道调便成为林钟宫之代称。此调在唐为G调，在宋为A调，而俗按林钟均来说，则宫（道调）为A/宫式，商（小食调）为A/商式，羽（平调）为A/羽式。

第三节　燕乐中的胡乐调

1. 苏祇婆律

唐宋俗乐中，教坊之道调、法曲及十部乐中之清商部乐，皆为“九代遗声”，用清乐短律，已如前说。而其所谓胡部新声之胡部乐，所用何律？其律在燕乐调的作用如何？丘琼荪于《燕乐探微》一书的《燕乐调的整理·国人责无旁贷》章中云：

从表面看来，中国乐调，均是均，调是调，条理清楚。至于外来乐调，则比较困难。然有《隋书》一节文字可寻，或不至于艰于索解。但是把二十八调仔细研究之后，觉得困难重重。有治丝益棼之苦。无怪这燕乐调至今尚在蒙昧之中。《燕乐考原》等书，无异隔靴搔痒，《隋唐燕乐调研究》亦未能竟委穷源，所得仅见一斑，何尝得窥全豹？

这里所言《隋书》之一节文字，指记载龟兹乐工苏祇婆所传七调五旦之律，及隋沛国公郑译依其演为八十四调事。苏祇婆律不仅代表胡部新声乐律之标准，其汉化后又成为燕乐诸乐调的领调之律（正宫）。故宋儒朱熹在感叹“今之乐皆裔乐（即胡乐）也”的同时又说：

南北之乱，中华雅乐中绝。隋文帝时郑译得之苏祇婆，苏祇婆自西域来。

（《古今图书集成·乐律典》卷三九引《朱子全书》）

既然苏祇婆律如朱熹所言为隋唐以来乐律之本源，故有必要不惮其烦地将《隋书·乐志》这一段文字摘录如下：

先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国。善胡琵琶，听其所奏，一均之间有七声。因而问之，答曰：“父在西域，称为知音，代相传习，调有七种”。以其七调勘校，冥若合符。一曰娑陁力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即南吕也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也。七曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫也。（郑）译因习而弹之，始得七声之正。然就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦

应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。已外，七律更无调声。（郑）译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声。更立七均，合成十二，以应十二律，律有七言，音立一调，故成七调十二律，合八十四调。旋转相交，尽皆和合。

这里首先言苏祇婆所弹胡琵琶一均之中有七声，这七声与我国乐律、语意对应如下：

一曰娑陁力——华言平声——即宫声也。
二曰鸡识——华言长声——即南吕也。
三曰沙识——华言质直声——即角声也。
四曰沙侯加滥——华言应声——即变徵声也。
五曰沙腊——华言应和声——即徵声也。
六曰般赡——华言五声——即羽声也。
七曰俟利箑——华言斛牛声——即变宫声也。

此七声恰应我国之宫、南吕、角、变徵、徵、羽、变宫七声。其中“南吕”即商声，其不言商声而言南吕，盖此七声为下徵律，即以倍林钟为调首的七声音阶，即下徵音阶，此音阶之商恰在南吕。此七声为龟兹乐之七声，日本学者林谦三《隋唐燕乐调研究》曾考其源自古印度乐七声，其说如下表：

中国七声	徵		羽		变宫	宫		高		角		变徵
龟兹七声	沙腊		般赡		俟利箑	娑陁力		鸡识		沙识		沙侯加滥
印度七声	ni		sa		ri	ga		ma		pa		aha
	（尼）		（萨）		（利）	（格）		（玛）		（帕）		（达）

此七声亦如我国宫商七声，兼有调或音阶之义，故云：“调有七种，勘校七声，冥若合符。”宋人陈旸《乐书》卷一〇一亦云：

臣尝读后周史，武帝时有龟兹人白籍入国。最善为胡琵琶，听其所奏之调有七音，一曰婆（娑）陁力，二曰鸡识，三曰沙识，四曰沙侯，五曰加滥，六曰般赡，七曰俟利箑，以应七律之音，合为八十四调。

此处误将沙侯加滥裂为二音而佚去沙腊，当为讹传。而七音应“七律”之说，亦当如《隋书》，实指七调。至于其七声所应何律，《隋书》则言其为“一均”之中的七音，又谓“就此七调，又有五旦之名”，“旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。”丘琼荪《燕乐探微》51“释旦”中认为旦非为均意，《隋书》译旦为

均“反而成为混乱之阶”。《隋书》撰于唐初，作者魏征生当隋唐之交，以“旦”译“均”盖当时人的理解。其时朝廷所用九部、十部之胡部新声所用乐律正为苏祇婆所传龟兹律。何况魏征所知苏祇婆律得自郑译，实际其已用我国之十二律整理诠释。这里关键是《隋书》明言婆陀力等七声是“一均”之中的音阶，到底此“一均”当为何均？以往治燕乐者如《隋唐燕乐调研究》、《燕乐探微》也多忽略于此，而这一问题不得其解，则苏祇婆所传龟兹律之真相至如所涉“五旦”以及其与唐宋燕乐调律的关系终难辨清。林谦三《隋唐燕乐调研究》从古印度乐律中探得此七调之源，并指出其调首“是中国的商声”，但“占着中国的宫声那样的主要的位置”。这一区别体现在均律上即是中国古律是以以宫声对应的黄钟为主，而此以商声为调首之律则是以太簇为主。正律之太簇恰为倍林钟下徵律之南吕，故苏祇婆谓商声为南吕。而苏祇婆之七声即为太簇均之七声，这一点恰为唐乐材料所证明。前面曾提到的唐人南卓于宣宗大中年间所撰《羯鼓录》中说：

> 羯鼓出外夷乐，以非中国之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇。一云龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之。

“其音主太簇”，即林谦三氏所考以商调为中心。此不唯指羯鼓之乐，实为包括龟兹在内的胡部之乐。书中又记唐玄宗：

> 上洞晓音律，由之天纵，凡是丝管必造其妙。若制作调曲，皆与胡部，随意即成，不立章度。

“皆与胡部”，似有夺误，然细审其意则为皆交付与胡部演奏意，故此书中所列玄宗御制九十二曲皆为太簇之宫、商、角三调曲，而“其馀徵、羽调曲皆与胡部同，故不载”，则犹亦太簇均之调曲。而太簇均之宫、商诸调在《唐会要》卷三三“天宝十三载七月十日改诸乐名”中谓：

> 太簇宫，时号沙陀调。
> 太簇商，时号大食调。
> 太簇羽，时号般涉调。

此处太簇角无时号，而由于非胡部乐，故仅以上四调而无徵调等调。据林谦三《隋唐燕乐调研究》中考定，“沙陀即娑陀力之略”，大食即乞食、大乞食，“乞食与鸡识相近，又可认为同是一均的商调”，而“苏祇婆般赡调，日本般涉调，都是认为同均的羽调。”在唐乐乐调资料中都表明了太簇均的太簇宫，即沙陀调，即是苏祇婆宫调之婆陁力；太簇商，即乞食调（大乞食、大食）即苏祇婆商调之鸡识；而太簇羽，即般涉，

则是苏祇婆羽调之般赡。

据上可知,《隋书》所载苏祇婆用胡琵琶奏出的“一均之中,间有七声”,此“一均”当为太簇均,由于龟兹乐律出于古印度律,是以商调为中心,故太�一均当正宫之均,此七声亦即正宫之七声。隋代太常律黄钟用下徵,则当为 C 调,故此太簇均之宫,即沙陀调当为 D 调,日本所传唐乐之沙陀调恰为 D 调,亦为确证。故苏祇婆七调一律实为我国十二律之下徵太簇一律,即太簇一均中之七调,其调高为 D。此调在唐乐中为正宫,宋乐中称正黄钟宫,作为燕乐二十八调之调首。此律在下徵律为商律,唐之胡部新乐,宋之教坊燕部皆以商为正宫。而宋徽宗之大晟律,直采此调为正律之黄钟,即以 D 调为正律黄钟,此律沿金元明而至近代,D 调后称小工调成为笛律七调之首。可见苏祇婆此律影响之深。今将苏祇婆律列表如下:

苏祇婆调		婆陁力		鸡识		沙识		沙侯加滥	沙腊		般赡		俟利箑
俗称		沙陀调正宫		大食调							般涉		
宫调		太簇宫		太簇商		太簇角		太簇变徵	太簇徵		太簇羽		太簇变宫
调高		D		E		#F		bA	A		B		#C
俗谱字		ム(マ)		マ(丶)		丶(L)		L(7)	人(7)		7(11)		11(⑦)
均位	下徵	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应		大
	正律	林		南		应		大	太		姑		蕤

从上表看,于十二均中所涉及的为太簇、姑洗、蕤宾、夷则、南吕、应钟、大吕七均,倘按正律则为林钟、南吕、应钟、太簇、大吕、姑洗、蕤宾,皆与《隋书》五均(五旦)之说不符。林谦三氏《隋唐燕乐调研究》之“苏祇婆五旦之新解”一节中认为五旦与唐代五商调有关,并谓此五旦为“郑译五律”。其所论如下表:

郑译五律	林		南			黄		太		姑		
唐五商调调首			越		大食			双		小食		水调

五商说虽对认识苏祇婆龟兹调五旦说极有启发意义,然而从上表看,犹与《隋书》所载五均不合,林钟、黄钟不在其调中,而大食、水调又无律所归。问题的症结在于郑译或《隋书》的作者对苏祇婆七调的转述是用了当时的清乐短调律。故而其半音关系转在鸡识与沙识及沙腊与般赡之间,变宫俟利箑也前提一均。这样所涉七均则变为太簇、

姑洗、仲吕、林钟、南吕、无射、黄钟，如下表所示：

苏祗婆七调	娑陁力		鸡识	沙识		沙侯加滥		沙腊	般赡		俟利箑	
中国七声	宫		商	角		变徵		徵	羽		变宫	
均位	太簇		姑洗	仲吕		林钟		南吕	无射		黄钟	
音高	D		E	F		G		A	^{b}B		C	

这里确实包括了《隋书》所谓五旦的林钟、南吕、黄钟、太簇、姑洗五均。又，宋陈旸《乐书》卷一五九载唐乐胡曲调：

> 宫调，胡名婆（娑）陁力调，又曰道调。婆罗门曰阿修罗声也。
> 商调，胡名大乞食调，又名越调，又名双调。婆罗门曰帝释声也。
> 角调，胡名涉折调，又名阿谋调，婆罗门曰大辩声也。
> 徵调，胡名婆（娑）腊调，婆罗门曰那罗延天声也。
> 羽调，胡名般涉调，又名平调、移风。婆罗门曰梵天声也。
> 变宫调，胡名阿诡调也。

此说与《隋书》载苏祇婆所传龟兹七调惟欠变徵（下徵律为^{b}A，清乐律为G）。即沙侯加滥声，其余六调胡名则全相同。除标有婆罗门调名外，又标明宫调名娑陁力，又名道调。商调名大乞食，又名越调、双调。而大乞食，即乞食，为苏祇婆七声之鸡识的别译。角调名涉折即沙识之别译，徵调婆腊为娑腊之误写。以上两调无别名。羽调名般涉，即般赡。其又名平调、移风。而变宫阿诡亦俟利箑之别译。陈旸《乐书》同卷又载"李唐乐府曲调"，亦皆胡乐曲调：

> 普光佛曲、弥勒佛曲、光明佛曲、大威德佛曲、如来藏佛曲、药师琉璃光佛曲、无威德佛曲、龟兹佛曲，并入婆（娑）陁（力）调也。
> 释迦牟尼曲、宝光步佛曲、帝释幢佛曲、妙花佛曲、无光意佛曲、阿弥陀佛曲、烧香佛曲、十地佛曲，并入乞食调也。
> 大妙至极曲、解曲，并入越调也。
> 苏密七俱陀佛曲、日光腾佛曲，入商调也。
> 邪勒佛曲，入徵调也。
> 观京佛曲、永宁佛曲、文法佛曲、娑罗树佛曲，入羽调也。
> 迁星佛曲，入般涉调也。

以上胡乐曲共有娑陁力、乞食、般涉三调为苏祇婆琵琶七调所有。其馀又有越调、商调

（当为双调）。徵调、羽调（或为平调、或为金风）。又从前面提到的《羯鼓录》所录太簇九十二曲看，其角调、徵调或无俗称。另外《新唐书·骠传》所载南诏曲调，亦为胡乐律，当与苏祇婆龟兹律五旦有关：

> 南诏曲十有二：佛印（骠云没驮弥）、赞婆罗花（咙莽第）、白鸽（答都）、白鹤游（苏谩底哩）、斗羊胜（来乃）、龙首独琴（弥思弥）、禅定（掣览诗），以上七曲舞皆应黄钟商。甘蔗王（遏思略）、孔雀王（桃台）、野鹅、宴乐（咙聪纲摩）、涤烦（又曰笙舞，骠云扈那），五曲律应黄钟两均：一黄钟商——伊越调；一林钟商——小植调。

这里伊越调即前引《唐会要》、《乐书》中所称越调，在日本唐乐中犹称壹越调。而小植调在《唐会要》中则称小食调。此调或与乞食（即鸡识）有关，其为太簇商者谓之大乞食，又简称大食，其为林钟商则当为小乞食，又称小食、小植。《羯鼓录》载“食曲”三十三曲，后世莫晓“食曲”何义，实则“食曲”乃“乞食曲”之脱讹。

又，前面提到道调有两律，水调亦有两律，水调原为清商律中曲，而胡部乐中亦有水调，从唐段安节《乐府杂录》二十八调图看，其又被称为歇止调（或揭止调），当亦胡乐调。平调亦有两律，一为清、平、瑟三调之平调，其为下徵C调之羽，为A。一为胡乐中林钟均之羽，犹称平调，却为E音。

综上所述，唐胡部乐除太簇一均七调外，又有双调、道调、小食（小植）、平调、水调、金风、越调（壹越），以上除道调为唐高宗时所创，其余当与《隋书》所言苏祇婆七调五旦律有关。今据以上所论，制成苏祇婆传龟兹乐律七声五旦（均）情况表，揭示如下：

音高 均律	C		D		E	F		G		A	^{b}B	
	黄		太		姑	仲		林		南	无	
无												
南								金风?		水调		
林					平调					小食		
仲								双调				
姑												

续表

音高 均律	C		D		E	F		G		A	^{b}B	
太	侯利箑		娑陁力		鸡识	沙识		沙侯 加滥		沙腊	般赡	
黄			越调									

从上表可以看出，苏祇婆七调，即太簇均七调中变宫侯利箑与黄钟宫同为 C，宫调婆陁力与越调同为 D，商调鸡识与平调同为 E，变徵沙侯加滥与双调同为 G，徵调沙腊与小食、水调同为 A，恰为《隋书》所称“五旦”“其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均”。故五旦即指五种调高，《隋书》作者译为五均尚属恰当。而《唐会要》所录天宝十三载太乐署所颁布十四乐调及燕乐二十八调，皆依此律，即以下徵律 C 调为黄钟宫音，而以太簇宫 D 调为调首，即正宫，而所采用的乐调则为沙陀（即娑陁力、太簇宫）、大食（即鸡识、太簇商）、般涉（即般赡、太簇羽）、太簇角（侯利箑）、越调、双调、小食、平调、水调共九调，而金风调者后世未传，道调虽依胡乐新声制成，但亦入清乐法曲，故可不计入其内。

《辽史》有苏祇婆律七旦之说，实为附会燕乐七均四调二十八宫调的产物，其以七旦所表示七调即七种调高，即二十八宫调之七均。据其所载，此七均为黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、南吕、无射，已与《隋书》中苏祇婆七调相去甚远，故不足据。对《辽史》此说之辩驳见下节宫调说。

2. 郑译下徵八十四调律

《隋书》所载郑译八十四调之律是在苏祇婆所传龟兹乐律的启发下，并参照其七调五旦之调法，结合我国七调十二律总结出来的，故宋儒朱熹认为这是通过苏祇婆胡琵琶之声而将因南北朝战乱而失传的九代声律找了回来。苏祇婆为随突厥皇后入后周之龟兹乐工，郑译乃后周入隋之旧臣。《隋书·音乐志》所载其对苏祇婆胡琵琶“因习而弹之，始得七声之正”，当在后周之朝。而其在苏祇婆琵琶调五旦（五均）之外，“遂因其所捻琵琶弦柱，相饮为均，推演其声，更立七均”，而合于十二律，“律有七音，音立一调，故成七调十二律，合成八十四调。”此或在入隋之后。因当时“乐府黄钟乃以林钟为调首”（《隋书·音乐志》），郑译之八十四调亦应以林钟为调首，故其“以其声考校太常所奏林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃用姑洗为角。故林钟一宫七声，声声并戾。”（《隋书·音乐志》原作“二声并戾”，盖三声字，连书，中间一作“ㄣ”或“ㄟ”而致讹。）此证郑译

“其声”实即下徵林钟之律。据日本所传唐乐太簇宫即沙陀调为 D，历代所测我国正律黄钟约为 F，则其下徵当为 C。故可以将郑译之八十四调律视为 C 大调律，此律不仅为隋唐以来燕乐律之祖，其于现代乐律亦基本相合。今将其七声十二律八十四调列表如下：

调高	均律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
B^1	蕤宾												
$^{\flat}B^1$	仲吕												变宫
A^1	姑洗											变宫	
$^{\flat}A^1$	夹钟										变宫		羽
G^1	太簇									变宫		羽	
$^{\#}F^1$	大吕								变宫		羽		徵
F^1	黄钟							变宫		羽		徵	变徵
E^1	应钟						变宫		羽		徵	变徵	
$^{\flat}E^1$	无射					变宫		羽		徵	变徵		角
D^1	南吕				变宫		羽		徵	变徵		角	
$^{\#}C^1$	夷则			变宫		羽		徵	变徵		角		商
C^1	林钟		变宫		羽		徵	变徵		角		商	
B	蕤宾	变宫		羽		徵	变徵		角		商		宫
$^{\flat}B$	仲吕		羽		徵	变徵	变徵	角		商		宫	
A	姑洗	羽		徵	变徵		角		商		宫		
$^{\flat}A$	夹钟		徵	变徵		角		商		宫			
G	太簇	徵	变徵		角		商		宫				
$^{\#}F$	大吕			角		商		宫					
F	黄钟	变徵	角		商		宫						
E	应钟	角		商		宫							
$^{\flat}E$	无射		商		宫								
D	南吕	商		宫									
$^{\#}C$	夷则		宫										
C	林钟	宫											

按以上八十四调即八十四宫调，其十二均首皆谓之宫，余七十二调皆称之为调。然此八十四调皆得自胡琵琶之声，胡琵琶自明清以来改为十三柱之汉制，国人已不晓其四弦四柱原制，更不解以之旋宫得八十四调之法。凌廷堪氏《燕乐考原》所据之琵琶即上述

汉化之琵琶，且又以四弦为四均，误为二十八调之说，后人不明真相，遂袭其谬，故而不得不辨，不得不溯琵琶八十四调之源。

3. 日本唐乐琵琶八十四调旋宫法

唐所谓琵琶，即四弦四柱之曲颈胡琵琶，而直颈之十二柱（或十三柱）者，谓秦汉子，即今之阮、秦琴（双清）者。此两种唐代乐器，日本正仓院皆有遗存，且至今日本之唐乐犹用此四弦四柱之琵琶。不仅此唐乐琵琶日本尚存，即其八十四调旋宫法亦保存在日本唐乐古谱中。藤原师长（1138—1192）所撰琵琶乐谱《三五要录》其第一卷载有《琵琶旋宫法》，据其说明，此旋宫法当以“平调为首起”（林钟为均）。然而由“大弦为宫，律既象君”，所以是以黄钟为首起。并强调如果以林钟为起调，“但使旋相为宫，迎十二律终归一揆，理亦无妨。”以其原谱文繁，不便省览，故将其说梳理制表如下。

十一月黄钟均：

黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，蕤宾为变徵，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫。

		一弦	二弦	三弦	四弦
2律	散声	黄(宫)	姑	南(羽)	太(商)
1律	头指	太(商)	蕤(变徵)	应(变宫)	姑(角)
1律	中指	夹	林(徵)	黄(宫)	仲
1律	无名指	姑(角)	夷	大	蕤(变徵)
	小指	仲	南(羽)	太(商)	林(徵)

注：表中中指一弦、四弦，无名指二弦、三弦，小指一弦皆为均外之声，非黄钟所辖，故废而不用。（头指为一柱，中指为二柱，无名指头三柱，小指为四柱。下同，兹不出注）

六月林钟均：

林钟为宫，南吕为商，应钟为角，大吕为变徵，太簇为徵，姑洗为羽，蕤宾为变宫。

【按】林钟均变徵应为黄钟，此为大吕，误。

		一弦	二弦	三弦	四弦
2律	散声	应(角)	姑(羽)	南(商)	太(徵)
1律	头指	大(变徵)	蕤(变宫)	应(角)	姑(羽)
1律	中指	太(徵)	林(宫)	黄	仲
1律	无名指	夹	夷	大(变徵)	蕤(变宫)
	小指	姑(羽)	南(商)	太(徵)	林(宫)

注：表中中指三弦、四弦，无名指一弦、二弦皆为均外之声，并非林钟均所辖，故废而不用。

正月太簇均：

太簇为宫，姑洗为商，蕤宾为角，夷则为变徵，南吕为徵，应钟为羽，大吕为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	应（羽）	姑（商）	南（徵）	太（宫）
头指	大（变宫）	蕤（角）	应（羽）	姑（商）
中指	太（宫）	林	黄	仲
无名指	夹	夷（变徵）	大（变宫）	蕤（角）
小指	姑（商）	南（徵）	太（宫）	林

注：表中中指第二、第三、第四弦，无名指第一弦，小指第四弦皆为均外之声，并非太簇均所辖，故废而不用。变徵应在林钟。

八月南吕均：

南吕为宫，应钟为商，大吕为角，夹钟为变徵，姑洗为徵，蕤宾为羽，夷则为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	大（角）	姑（徵）	南（宫）	大（角）
头指	夹（变徵）	蕤（羽）	应（商）	夹（变徵）
中指	姑（徵）	林	黄	姑（徵）
无名指	仲	夷（变宫）	大（角）	仲
小指	蕤（羽）	南（宫）	太	蕤（羽）

注：表中中指第二、第三弦，无名指一弦、四弦，小指第三弦皆为均外之声，非南吕均所辖，故废而不用。

三月姑洗均：

姑洗为宫，蕤宾为商，夷则为角，无射为变徵，应钟为徵，大吕为羽，夹钟为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	大（羽）	姑（宫）	夷（角）	大（羽）
头指	夹（变宫）	蕤（商）	无（变徵）	夹（变宫）
中指	姑（宫）	林	应（徵）	姑（宫）
无名指	仲	夷（角）	黄	仲
小指	蕤（商）	南	大（羽）	蕤（商）

注：表中中指第二弦，无名指第一弦、三弦、四弦，小指第二弦皆为均外之声，非姑洗均所辖，故废而不用。

十月应钟均：

应钟为宫，大吕为商，夹钟为角，仲吕为变徵，蕤宾为徵，夷则为羽，无射为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	应（宫）	蕤（徵）	夷（羽）	大（商）
头指	大	夷（羽）	无（变宫）	夹（角）
中指	太	南	应（宫）	姑
无名指	夹（角）	无（变宫）	黄	仲（变徵）
小指	姑	应（宫）	大（商）	蕤（徵）

注：表中中指第一弦、二弦、四弦，无名指第三弦，小指第一弦皆为均外之声，非应钟均所辖，故废而不用。

五月蕤宾均：

蕤宾为宫，夷则为商，无射为角，黄钟为变徵，大吕为徵，夹钟为羽，仲吕为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	大（徵）	蕤（宫）	无（角）	大（徵）
头指	夹（羽）	夷（商）	黄（变徵）	夹（羽）
中指	姑	南	大（徵）	姑
无名指	仲（变宫）	无（角）	太	仲（变宫）
小指	蕤（宫）	应	夹（羽）	蕤（宫）

注：表中中指第一弦、二弦、四弦，无名指第三弦，小指第二弦皆为均外之声，非蕤宾均所辖，故废而不用。

十二月大吕均：

大吕为宫，夹钟为商，仲吕为角，林钟为变徵，夷则为徵，无射为羽，黄钟为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	大（宫）	仲（角）	无（羽）	大（宫）
头指	夹（商）	林（变徵）	黄（变宫）	夹（商）
中指	姑	夷（徵）	大（宫）	姑
无名指	仲（角）	南	太	仲（角）
小指	蕤	无（羽）	夹（商）	蕤

注：表中中指第一弦、四弦，无名指第二、三弦，小指第一弦、四弦皆为均外之声，非大吕均所辖，故废而不用。

七月夷则均：

夷则为宫，无射为商，黄钟为角，太簇为变徵，夹钟为徵，仲吕为羽，林钟为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	夹(徵)	仲(羽)	黄(角)	夹(徵)
头指	仲(羽)	林(变宫)	太(变徵)	仲(羽)
中指	蕤	夷(宫)	夹(徵)	蕤
无名指	林(变宫)	南	姑	林(变宫)
小指	夷(宫)	无(商)	仲(羽)	夷(宫)

注：表中中指第一弦、四弦，无名指第二弦、三弦皆为均外之声，非夷则均所辖，故废而不用。

二月夹钟均：

夹钟为宫，中吕为商，林钟为角，南吕为变徵，无射为徵，黄钟为羽，太簇为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	夹(宫)	林(角)	无(徵)	夹(宫)
头指	仲(商)	南(变徵)	黄(羽)	仲(商)
中指	蕤	无(徵)	大	蕤
无名指	林(角)	应	太(变宫)	林(角)
小指	夷	黄(羽)	夹(宫)	夷

注：表中中指第一弦、三弦、四弦，无名指第二弦，小指第一弦、四弦皆为均外之声，非为夹钟均所辖，故废而不用。

九月无射均：

无射为宫，黄钟为商，太簇为角，姑洗为变徵，中吕为徵，林钟为羽，南吕为变宫。

2律 1律 1律 1律

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	黄(商)	仲(徵)	无(宫)	太(角)
头指	太(角)	林(羽)	黄(商)	姑(变徵)
中指	夹	夷	大	仲(徵)
无名指	姑(变徵)	南(变宫)	太(角)	蕤
小指	仲(徵)	无(宫)	夹	林(羽)

注：表中中指第一弦、第二、第三弦，无名指第四弦，小指第三弦皆为均外之声，非无射均所辖，故废而不用。

四月仲吕均：

仲吕为宫，林钟为商，南吕为角，应钟为变徵，黄钟为徵，太簇为羽，姑洗为变宫。

（左侧标注：散声至头指 2律，头指至中指 1律，中指至无名指 1律，无名指至小指 1律）

	一弦	二弦	三弦	四弦
散声	黄(徵)	仲(宫)	南(角)	太(羽)
头指	太(羽)	林(商)	应(变徵)	姑(变宫)
中指	夹	夷	黄(徵)	仲(宫)
无名指	姑(变宫)	南(角)	大	蕤
小指	仲(宫)	无	太(羽)	林(商)

注：表中中指第一弦、二弦，无名指第三弦、四弦，小指第二弦皆为均外之声，并非仲吕均所辖，故废而不用。

［**附按**］此仲吕均缓第二弦一律（半音），与无名指一弦同声，当姑洗，余弦不动，即复本位，归黄钟均之调。而缓第一弦一律（半音），与头指三弦相应，当应钟，余弦不动，即为平调林钟均。欲审琵琶八十四调旋宫之法，故再明此二律之调。

以上即《三五要录》所载胡琵琶八十四调旋宫法。本书所以不惜篇幅，赘录其详，不仅将此千古之秘揭示于世，亦欲明示琵琶律不只二十八调，而使今人知清儒之琵琶为四均二十八调之说不可信。燕乐四声二十八宫调，乃其乐律，非得之于琵琶，更非琵琶律也。然藤原师长所传此琵琶旋宫之法，乃为正律，非为下徵林钟之律。倘以正律转下徵亦不难，而将此律之宫音定为下徵，即将上声 F 定为 C，而变徵皆低一律（半音），即可得下徵音阶。

第四节　燕乐以下徵为律本说

1. 燕乐音阶

多年来由于人们一直未能认识到汉魏六朝以来之清乐为小音阶之律，也就难以将清商律与燕乐律相区别。正因为不能走出将清商音阶视作燕乐音阶的误区，故而不能彻底揭示燕乐的真貌，致使“夹钟为律本”、“角调之谜”等等，皆成千古疑案，难以破解，甚至燕乐向词曲遭变之迹都难以辨清。

隋唐间之九部乐、十部乐中有燕乐一部为诸部之首，故将其乐统称燕乐。又因燕乐一部所制新声乃胡乐，后人误以诸部乐皆为一律。实际上正如前面所举出日本现存唐乐

资料而证明的，清乐法曲一部仍保留其故有之律，与胡部乐仍各自划域封疆。至唐玄宗天宝十三载（754），始诏道调法曲与胡部合作，于是胡部律与清乐律重合，之后虽音阶皆用下徵，所谓燕乐音阶得以确立，而清乐乐调至宋代尚有孑遗，如法曲尚与燕部大曲争一席之地，而其律犹存在法曲一部中，又如前引沈括《梦溪笔谈》所提到燕乐部所残存之清乐小品。对燕乐首先提出成熟而较系统之理论者，为宋人。盖燕乐至宋演为词乐歌舞以至市井唱赚，已臻极盛渐变之际。宋人所见燕乐仍然为唐乐之遗制，所谓“燕乐本杂用唐声调，乐器多裔部，亦唐律。”（《宋史·乐志》引蔡絛疏）故宋人谓其乐为胡夷之乐，朱熹曾感叹道：“今之乐皆裔乐也，虽古之郑卫亦不可见矣。”（《古今图书集成·乐律典》卷三九引《朱子全书》）故宋人所言燕乐之律，非只宋乐，亦包括隋唐。

燕乐定义尤以沈括《梦溪笔谈》卷五所云为当：

> 外国之声前世自别于四裔乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为燕乐。

此论将清乐与燕乐之关系讲得最为分明。而论燕乐乐律最为精当者则为蔡元定之《燕乐原辨》，惜是书已久佚未传，而《宋史·乐志》幸录有其“证俗失，以存古义”之旨与燕乐四略之说：

> 黄钟用合字，大吕、太簇用四字，夹钟、姑洗用一字，夷则、南吕用工字，无射、应钟用凡字，各以上下分为清浊。其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分。中吕用上字，蕤宾用勾字，林钟用尺字。其黄钟清用六字，大吕、太簇、夹钟清各用五字，而以“下”、“上”、“紧”别之。“紧五”者，夹钟清声。俗乐以为宫。此其取律寸律数，用字纪声之略也。
>
> 一宫、二商、三角、四变为宫，五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同。惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变。变宫以七声所不及，取闰馀之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正，以闰加变，故闰为角，而实非正角。此其七声高下之略也。
>
> 声由阳来，阳生于子，终于午。燕乐以夹钟收四声，曰宫、曰商、曰羽、曰闰，闰为角。其正角声、变（徵）声、徵声皆不收，而独用夹钟为律本。此其夹钟收四声之略也。
>
> 宫声七调：曰正宫，曰高宫，曰中吕宫，曰道宫，曰南吕宫，曰仙吕宫，曰黄钟宫，皆生于黄钟。商声七调：曰大食调，曰高大食调，曰双调，曰小食调，曰歇指调，曰商调，曰越调，皆生于太簇。羽声七调：曰般涉调，曰高般涉调，曰中吕调，曰正平调，曰南吕调，曰仙吕调，曰黄钟调，皆生于南吕。角声七调：曰大食角，曰高大食角，曰双角，曰小食角，曰歇指角，曰商角，曰越角，皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。

这是宋人对自己所耳闻目接的燕乐的概括。用俗字记谱，七声中变徵居宫声之对（以仲吕为变徵），以闰为角（俗称应钟为角）。仅有宫、商、羽、闰四调（四声），用夹钟为律本，以及四声（四调）二十八宫调，为古来治燕乐所一致认可的燕乐基本要素。而其中“用夹钟为律本”则是四略之纲，更是开启燕乐音律之秘的一把钥匙。

2. “夹钟律”实指下徵律

前引宋人蔡元定《燕乐原辨》所总结燕乐四略中明言燕乐“用夹钟为律本”，“以夹钟收四声”，宋人所撰《新唐书·礼乐志》亦谓：

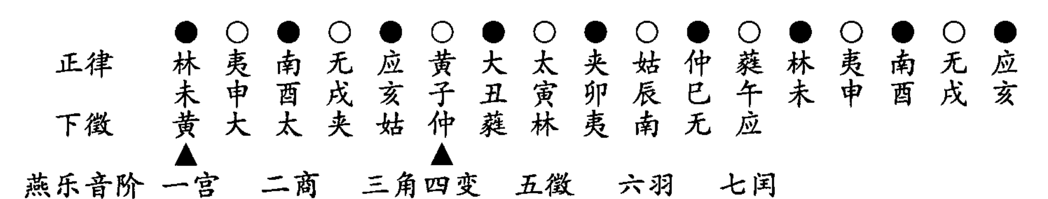
> 凡所谓俗乐者二十有八调……其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。

以“夹钟之律”指隋唐以来之燕乐，并不自蔡元定始。

前面我们在先秦祭礼三律与宋太常三律一节中已考证，被汉儒郑玄解为“夹钟”的正是下徵林钟律。那么，蔡元定《燕乐原辨》中反复强调的“夹钟为律”是否亦是指下徵林钟律呢？我们这里再读一下其四略中七声一略：

> 一宫、二商、三角、四变为宫，五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同。惟变徵以于十二律中阴阳易位，故谓之变。变宫为七声所不及，取闰馀之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正，以闰加变，故闰为角，而实非正角。

这里反复交待“四变”即变徵的音位。因其居正律“宫声之对”，“故为宫”，是指正律宫声之位。并又谓“惟变徵以于十二律中阴阳易位”，又谓正律之黄钟处，盖下徵律以倍林钟为宫、南吕为商、应钟为角，林、南、应皆阴位，应钟后为黄钟，易位阳律，而恰为下徵律之变徵。再看一下其与正律之对照：



注：●代表阴律，即吕。○代表阳律，即律。

另外，其“夹钟收四声”略中又提到“声由阳来，阳生于子，终于午”，此亦谓下徵之律首为林钟，是在阳律之末，居于午位的蕤宾之后。正律，所谓正声音阶，宫声正值阳律之首黄钟位，商在太簇，角在姑洗，皆为阳律。其变徵亦在与角声差二律的阳律蕤宾位。而下徵音阶，因其自律首林钟，即是以阴律为宫，其商在南吕，角在应钟皆在阴

律，而变徵则易位在阳律的仲吕，为比角高一律（半音）的异角位。这是下徵音阶，即燕乐音阶的主要特征。《隋书·音乐志》载开皇元年郑译上书道：

> 今乐府黄钟乃以林钟为调首，失君臣之义；清乐黄钟宫以小吕为变徵，乖相生之义。

小吕即仲吕。此两句实为互注，是言乐府与清乐皆以林钟为调首，以小吕（仲吕）为变徵。由此可以看出隋初俗乐已用下徵之律。

宋人何以不言燕乐为下徵律，而屡称以夹钟为律，这里除了自汉儒郑玄将下徵律释为夹钟律以来，儒者历代相沿习称以外，更重要的亦为强调燕乐律与清乐律的区别。清乐者以正律之角为黄钟，律在姑洗，其角、羽、变宫皆为不整之音；燕乐者，以黄钟为角，律在正声之夹钟，与清乐之律在姑洗一律之差，半音之隔，则其七声四调皆应律不舛。

3. 燕乐律为下徵之商律

龟兹乐是源于古印度以商为首的音乐，按我国古代乐律为下徵律之太簇为均首之乐，正像前面所引唐人南卓《羯鼓录》所言其乐“主太簇”。《隋书·音乐志》所载龟兹乐工苏祇婆所传七调五旦之律，正是此乐之律，故其七调正为太簇一均之七声。隋唐之九部乐、十部乐所谓胡部新声皆依此律。从《唐会要》卷三三所录天宝十三载（754）太乐署颁布的十四调供奉曲看，其中太簇均四调居其首，说明此律不仅在胡部乐中，而且已被燕乐诸部所奉行。至晚唐段安节《乐府杂录》所载唐乐二十八调图中，太簇均之宫已标为正宫，居七宫之首，而黄钟一均之宫虽存黄钟宫之名，然在七均之末。据今存日本古唐乐律，其太簇宫（沙陀调）、越调（黄钟商）皆为D调，故下徵律之黄钟正为C调。正宫即太簇均之宫，为D调，恰为黄钟宫C调之商，视商调为正，为首，实已为商律之乐。

宋人因其教坊律高于唐教坊律二律，即其下徵黄钟已在D调，故称D调之太簇宫即正宫为正黄钟宫，将太簇均四调移至黄钟均中，而称黄钟均。而黄钟均四调相应移至无射均中，而称无射均。实质上无射即下徵之黄钟C，而黄钟即下徵太簇D调，故而明朱载堉《律吕精义外篇》卷之一“伪尺辨疑”一节云：

> 故俗乐所称黄钟者，盖宋人从时制以称之耳。其实古无射也。无射为宫，则必以黄钟为商，故俗乐以商调为正宫，就黄钟而言耳。黄钟者，无射之商也。

宋乐黄钟在下徵太簇D调，故犹为商律之乐。清凌廷堪《燕乐考原》卷三所谓：“俗乐之七宫，即唐人燕乐之七商”，亦由此而发。

4. 对“夹钟律”的各种误说

（1）“夹钟为黄钟”说。

《宋史·乐志》在摘录蔡元定《燕乐原辨》之燕乐四略之后，又加按语说：

> 窃考元定言燕乐大要，其律本出夹钟，以十二律兼四清为十四声，而夹钟为最清，此所谓靡靡之音也。观其律本则其乐可知，变宫变徵既非正声，而以变徵为宫，变宫为角，反紊乱正声。若此夹钟宫谓之中吕宫，林钟宫谓之南吕宫者，燕乐声高实以夹钟为黄钟也。

《宋史》撰者于律实在混乱不清。既“夹钟宫谓之中吕宫，林钟宫谓之南吕宫”，其声高实以无射为黄钟，何以言“以夹钟为黄钟”？“以夹钟为黄钟”和以夹钟为仲吕实为两律。先看所谓以夹钟为仲吕之律：

正律：	黄	大	太	夹	姑	仲▲	蕤	林	夷	南▲	无	应	黄	大	太	夹
《宋史》燕律：	无	应	黄	大	太	夹▲	姑	仲	蕤	林▲	夷	南	无	应	黄	大

《宋史》撰者所言此律实为宋燕乐律，而上者为唐燕乐律，正如前节《燕乐为下徵之商律》所说，唐律黄钟与宋律无射皆为 C 调，唐律仲吕与宋律夹钟皆为 F 调，唐律南吕与宋律林钟皆为 A 调，故此两律实为一律。而《宋史》所言声高以夹钟为黄钟则应为：

	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●	○	●
正律：	黄子	大丑	太寅	夹卯	姑辰	仲巳	蕤午	林未	夷申	南酉	无戌	应亥	黄子	大丑	太寅	夹卯
夹钟律：				黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
				宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	

此律比下徵律又低四律，倘按丘琼荪《燕乐探微》说宋乐用正律，唐乐用燕律，则唐宋间须差九律之高，真可谓“靡靡”之极。而此律四变（变徵）却居正律南吕羽声之对，与“宫声之对”不合，而宫声在正律夹钟位，则又非居于阳律之午位蕤宾后，而在卯位，与蔡氏“阳生于子，终于午”之说相舛。故《宋史》撰者元脱脱“以夹钟为黄钟”解释宋人谓燕乐“以夹钟为律本”，显然不通。近世音乐史家杨荫浏《中国音乐史纲》“唐俗乐律”条谓：

> 倍四本是晋荀勖十二笛中的黄钟之笛……适与唐雅乐律的夹钟，其频率为 437.5492V·D（A^1+）者相当，这便是唐俗乐的黄钟。

这是因为杨老将唐代雅律即正律黄钟定为 G^1，故而其 A 音则为夹钟。另外，其又未看到唐俗乐之黄钟并非用夹钟，而是正律的下徵林钟。实则此倍四之 A 音正是清乐之黄

钟。日本十二律之黄钟恰为A调，或亦与此律有关。再则，前面所言法曲律时曾涉及法曲用倍四管演奏，其律也正是A调，恰与燕乐之倍六管不同。故倍四之A音应为正律黄钟下的姑洗律，而不是夹钟，其为清乐之黄钟，而非下徵律燕乐之黄钟。

又有一“夹钟为黄钟”说，为改“夹”字为“黄”字之说。宋蔡元定《燕乐原辨》中“夹钟为律本”一语虽令人费解，然历来论燕乐者却严守未失。今人叶长海先生忽发奇想，在郑孟津老著《词源解笺》跋语中，主张将《燕乐原辨》“以夹钟收四声”之“夹”字改为“黄”字：

> 《宋史》蔡元定《燕乐书》“以夹钟收四声，曰宫，曰商，曰羽，曰闰”。以夹钟为宫，据《乐星图谱》其宫当是燕乐调的中吕宫，其商为高大石调，其羽为中管正平调，其闰角为中管双角。而《燕乐书》下面所叙二十八调，宫调首起正宫，商调首起大食调，羽调首起般涉调，角调首起大食角，均系黄钟均调。先后矛盾，不能合致。尤其是收夹钟有两个中管调，与史籍所载燕乐调不用中管调相违背。故知此处夹钟之“夹”，当是黄钟之“黄”的讹字。这一段文字，过去治燕乐者，颇有争论，然皆未发现这个讹字。至于黄钟音高为某一时期雅律的夹钟（如《宋史》撰者元脱脱按“燕乐律本出自夹钟”及《新唐书》所载），那是黄钟音高的比较问题，应不涉及配律问题。盖宋人文献未有以夹钟为正宫的。姑记于此。

此一新发现，虽“夹”字与“黄”字一字之差，其谬已不吝千里。夹钟律未闻有此尺律，宋人于《新唐书》、元脱脱之《宋史》按语，皆如蔡元定说。盖指音阶而言，即配律。由于此一发现者不仅不知“夹钟律本”，亦不知下徵律。倘如其说，改“夹”为“黄”，不仅使蔡氏燕乐四略说面目皆非，并使燕乐律全失，举唐宋以来之俗乐茫然无归，音乐史家所主张的下徵音阶，所谓新音阶也就不复存在了。

（2）琴律夹钟说。

清凌廷堪《燕乐考原》认为《唐书》所谓燕乐宫调应夹钟之律是指琴之夹钟一弦，其声相当于宋雅乐之太簇。其书卷二云：

> 考琵琶第一弦巨细与琴之第七弦等（今乐工所弹琵琶第一弦即琴之第七弦）。琴之第七弦为夹钟清，故《唐书·乐志》以为燕乐宫调乃应夹钟之律也……所谓夹钟为律本者，实宋世雅乐太簇之律也。

凌氏所谓琴之七弦为夹钟清者，盖即琴之清商调，亦谓商调，其宫确在下徵之夹钟，按今音高在^{b}E，当正律之无射。倘据《宋史·乐志》所云宋雅乐律比唐律（下徵林钟律）高五律，则宋雅乐律太簇当在下徵律之林钟均，即今之G音，亦不相合。倘按凌氏以琴律夹钟当宋雅乐律之太簇，则宋雅乐黄钟则当正律夷则，下徵律之大吕，于律已淆乱之甚。其言燕乐律与琴律清商调有关，则对认识燕乐中法部、清乐律及六朝以来之清商

乐律极有意义，然以其统指唐以来胡部新乐与九朝遗声之二十八宫调之律本，则未必确当（参见第二章《清商寻律》三之《七弦古琴三律五调表》）。

（3）以“夹钟律”为仲吕律说。

凌氏之后，揭示燕乐“以夹钟为律本”的有近人王光祈的《中国音乐史》。二十世纪初，流寓巴黎的王光祈对宋蔡元定《燕乐原辨》中所言燕乐之“夹钟律”“费去无限脑力”，而认定蔡氏燕乐论中“四变为宫”系指正律仲吕之位，“七闰为角”系指无射，其为“燕乐中之清角也。”又指“变”为“清角”，而非变徵；“闰”为“清羽”，而非变宫。附表说明如下：

字谱：	合	下四	上四	下一	上一	上	勾	尺	下工	上工	下凡	上凡	六	下五	上五	紧五
古律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	半黄	半大	半太	半夹
引古为喻：	宫		商		角	变		徵		羽	闰		宫		商	
燕律：						夹		仲		林	夷		无		黄	大
燕调：						宫		商		角	变		徵		羽	闰

（《中国音乐史》第四章第四节《燕乐二十八调》）

此表之古律系指正律。由于王光祈对蔡氏所论燕乐之变徵位领会有误，故而其于“角”、“闰”之说及此表与蔡氏之“夹钟为律本”全然相悖。依正律，黄钟为宫。那么，“四变”“居宫声之对”，燕乐之变徵应在正律之黄钟位，而此表却标在无射位，实无道理。又依此表正律之变徵为燕律之夹钟，而燕律又以夹钟为宫，则又与蔡氏所言“四变”（变徵）居正律“宫声之对”截然相反，而变成正律之“四变”（变徵）却居燕律之宫位，岂不谬哉？而兼主“变”为“清角”，非变徵；“闰”为“清羽”，非变宫，则此说竟为仲吕音阶，即以仲吕为黄钟之律。夹钟为宫之说本已不足为据，此又转以仲吕为宫解释为夹钟律，此颇难免指鹿为马之嫌。至于清角、清羽之论更无计较者（见《中央音乐学院学报》1982 年第二期陈应时《“变”与“闰”是清角和清羽吗——对王光祈燕乐理论的质疑》、《艺苑》1985 年第三期何昌林《王光祈先生释“变”与“闰”》、1985 年第四期郑祖襄《燕乐、燕乐音阶和燕乐宫调再辨证》、1987 年第一期陈应时《燕乐之说能否成立——和郑祖襄同志讨论》）。

祖述王光祈氏之说的为今人缪天瑞先生之《律学》，其于前引王氏之说与表悉遵照录，并进一步发挥说：

“四变为宫”指这个在古律燕乐音阶中的四级音“变”，成为燕乐音阶中的宫音。

而又引元脱脱《宋史·乐志》之按语："燕乐声高，实以夹钟为黄钟也。"将燕乐之"四变"（变徵）转为正律之仲吕，又由仲吕转为夹钟。完全无视蔡元定《燕乐原辨》所明言："一宫、二商、三角、四变为宫"，"四变居宫声之对"，即燕乐之四级音变徵居于正律的宫位，这是明显的下徵音阶。缪先生囿于王氏之说，再次将正律之宫位与燕律之变徵弄反，故再次用仲吕音阶代替了宋人的燕乐"以夹钟为律本"说。

（4）将下徵律与"夹钟为律本"脱节说。

近世治燕乐，能够探幽辨微，洞见其律本体变者，首推日本学人林谦三氏与我国前辈学者丘琼荪。其二人皆已指出唐燕乐律用下徵，尤其林谦三氏已测得唐俗乐黄钟音高为C，然又碍于"夹钟律"之语障，未能将燕乐之下徵律与宋人所称"夹钟为律本"结合起来考虑，故于夹钟律说或闪烁其词，或自相矛盾，遂致燕乐调律之谜未能彻底揭示。林谦三《隋唐燕乐调研究》第二章《隋代龟兹之乐调》云：

> 唐之黄钟商越调居五商调之首位（观其正调名自明）。越调的属于五旦（印度式）之第一旦全与郑译雅乐律的铁尺律之林钟均相当……以此律为宫声者（即南吕均）乃唐之太簇宫沙陀调，一名正宫。正宫是中国俗乐之中心……其结果是生出了以此均首之宫声（林钟），亦可置为中国俗乐标准律之思想。以铁尺律之倍林钟为该律之黄钟时，则得到比铁尺律低五律之律。这是郑译学习龟兹律，使其乐调汉化时所诱导出的律（权称之为郑译俗律），便是后来的唐代的古律之渊源。

并认为：

> 郑译之新律表示着对于太乐之律要低五律。

此已实际上指出唐代俗乐即燕乐之律是用林钟（下徵），然其又于第六章第五节《黄钟宫与正宫》中说：

> 太簇宫为正宫。视此低二律而有黄钟宫者，据旧说是因为俗乐律比雅乐律高二律之故。《唐书》却以为高三律，谓"其（俗乐）宫调乃应夹钟之律"。二说不一致。

这里是将燕乐的"夹钟之律"理解成以夹钟为调首（黄钟）之律了，故而高出正律三律。看来在林谦三氏眼里，夹钟律与林钟律（下徵律）是并存于燕乐中的两种律制。与其有相似之处的丘琼荪《燕乐探微》，如前面已引其辨苏祇婆之律为下徵律，另其书96节《蔡元定的〈燕乐原辨〉》中说：

> 以徵调为宫调，不用黄钟宫音阶，故云以小吕为变徵。
>
> 以黄钟律当下徵之仲吕，故以正黄钟宫，即是以下徵之仲吕为之。

其对蔡元定《燕乐原辨》所论燕乐为下徵音阶已揭之昭然。然而一提到“燕乐以夹钟收四声……独用夹钟为律本”，则又不知所归而含糊其辞了。

> 宋俗乐以Sa律的夹钟为宫声，在二十八调中只有宫、商、羽、闰四声，其余二变和徵声都不收在内，甚至正角声也没有。以夹钟为宫，即为俗乐律的律本，故云“夹钟为律本”。

丘氏书中论燕乐之律，既主张唐乐无论雅俗皆用下徵，通为燕律，又认为宋乐无论雅俗皆用正律，使燕乐竟成无本之律。此处又言宋俗乐用“以夹钟为律本”之律，固已自乱其说，究其原由在于未能知晓蔡元定《燕乐原辨》中所言燕乐四略“以夹钟为律本”即丘氏本人所详考苏祇婆律及唐燕乐律之下徵律。而“夹钟”律说，宋人亦非专指本朝燕乐，宋人所撰《新唐书》也明言唐代俗乐二十八宫调用夹钟之律。丘氏曾校历代乐志，于此岂能不知？盖丘氏之失不在对燕乐用律不明，而失在将唐宋两代燕乐判然划界，指宋燕乐用正律。此处又言宋燕乐以夹钟为宫，对宋燕乐用律莫衷一是。

5. 宋燕乐亦为下徵律

前面“燕乐为下徵商律”一节曾说及宋燕乐之黄钟乃唐乐之太簇，无射实为唐乐之黄钟，名虽有异，非用律有别，而实皆用下徵之律。

“夹钟律”只能是对律，而非尺律，即指燕乐所使用的下徵音阶。因其系对律，故唐宋间其尺律虽经数变，即黄钟一音的绝对音高数变，但燕乐之宫应在倍林钟徵位，变宫应在黄钟之位，用仲吕而不用蕤宾应该不变。丘琼荪《燕乐探微》虽主燕乐为下徵音阶，而又将宋代燕乐与唐乐判离，谓其与雅乐共用正律。

> 唐燕乐用下徵，宋燕乐用正宫。故宋乐高于唐乐五律，因谓宋乐以仲吕为宫。又宋律用王朴律，与铁尺等高，故宋乐的黄钟相当于唐乐的太簇，故谓唐乐以无射为宫。(《燕乐探微·叙》)

宋乐高于唐乐五律之说，倘按丘氏《燕乐探微》62节《音阶的复古》所据《玉海》卷七房庶与范镇的对话：

> 房庶云：今乐太高，太常黄钟，适当古之仲吕。
>
> 范镇曰：至周王朴，始用魏晋所弃之法，遂以仲吕为黄钟，太祖特下一律。又云：又谓王朴之乐高五律。
>
> 范镇曰：然太常乐比唐声犹高五律，比今燕乐高三律。

此言宋之太常律用后周王朴律法（当指正律）“以仲吕为黄钟”，故成为高于唐乐五律的正律。范镇此处非谓用王朴尺律，而是指魏晋以来所弃之正律。王朴律比唐张文收所用玉尺律仅差一律之高，故而宋太祖将太常律“特下一律”，而王朴之律比唐燕律尚高五律。此言对律，非尺律。宋太常既用正律比唐燕乐高五律，倘按丘氏之说，则宋教坊燕乐亦当比唐燕乐高五律。而这里范镇却言：“太常乐比唐声犹高五律，比今燕乐高三律。”看来宋代教坊用律并不与太常用律等同。宋教坊燕律据范镇言与正律相差三律。其与唐燕律相较，则是应该高其两律。宋代沈括《梦溪笔谈》卷六云：

今教坊燕乐比律高二均弱。合字比太簇微下，却以凡字当宫声，比宫之清宫微高。外方乐又无法求体，又高教坊一均。以来唯北狄乐声比教坊乐下二均。大凡北人衣冠文物多同唐俗，此乐疑亦唐之遗声也。

沈括所见教坊燕乐比（古）律高二均弱，而“唐之遗声”之北狄乐亦“比教坊乐下二均”，证之范镇所言，可见宋之太常（即雅律）与教坊燕乐并非同律。宋代太常是用高于唐乐五律的正律，而教坊燕乐却是高于唐乐两律，低于太常正雅三律的宋教坊律。按范镇及沈括之说，宋太常正律、教坊燕律与唐燕律应如下：

宋太常正律	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
宋教坊燕律			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太
			宫		商		角	变		徵		羽		闰			
唐代燕律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑
	宫		商		角	变		徵		羽		闰					

倘此，则宋教坊燕乐当用下羽南吕律，此又与宋人所说不合。如《宋史·乐志》所载北宋宣和年间蔡氏兄弟说乐，蔡絛上书曰：

燕乐本杂用唐声调，乐器多裔部，亦唐律。

蔡攸上书曰：

旧制有巢笙、竽笙、和笙。巢笙自黄钟十九而下非古制度。其竽笙、和笙并以正律、林钟为宫。三笙合奏，曲用两调。和笙奏黄钟曲，则巢笙奏林钟曲以应之。宫徵相杂，本燕乐。

这证明宋代教坊燕乐仍袭用唐乐调，仍依“唐律”，或用正律与下徵律合奏，所谓“宫

徵相杂”。而高二律之说，沈括言为“比律高二均弱”，这显然非指音阶言，或指北宋所用自王朴律至和岘律，阮逸、胡瑗律，杨杰、刘几律皆比唐张文收律（即后周王尺律）皆高不足二律而言。据沈括所言宋教坊律“合字比太簇微下，却以凡字当宫声比宫之清宫微高”，确为高于唐律二均弱：

	C	$^{\#}$C	D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B	C^1	$^{\#}C^1$	D^1	$^{b}E^1$	E^1	F^1
正律	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
唐律	黄	大	太	夹	姑	钟	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹		
唐律用字	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五		
宋教坊律用字			合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五		

故此，亦可知唐宋二十八宫调之七均位置互错之原由：盖因宋教坊燕律之正宫为黄钟，并已移至唐律的太簇（唐律正宫位）位，而其无射恰也相应移至唐律的清黄钟，即黄钟宫位，故而宋之夹钟宫称中吕宫，仲吕宫称道宫，林钟宫称南吕宫，夷则宫称仙吕宫，皆用高二均之号。见下表：

	C	$^{\#}$C	D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B	C			
正律	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无
唐律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
用字	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五
宫调			正宫	高宫		中吕宫		道宫		南吕宫	仙吕宫		黄钟宫			
宋教坊律			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大
用字			合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五
宫调			正宫	高宫		中吕宫		道宫		南吕宫	仙吕宫		黄钟宫			

沈括《梦溪笔谈》中对宋代燕乐的记载是唐宋燕乐在用律与宫调递变上最有力的见证材料。而宋代民间俗曲则犹沿唐曲子之律，即唐教坊律，而未用宋教坊律。详见下编《曲乐今证》。

第三章 宫 调 长 论

燕乐宫调并非单纯意义的曲调，亦非单指乐律，而是体现着隋唐以来的胡部新声与中华九代遗声相结合，用一个统一的乐律，即以“夹钟”为律本，将不同乐部的调律规范为固定的调高、调式，从而形成了一种严密而多样式的独特的乐律程式。《新唐书·礼乐志》：

> 自周陈以上雅郑混杂而无别，隋文帝始分雅俗二部，至唐更曰部当。凡所谓俗乐者，二十有八调。正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫。大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商。大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角，为七角。中吕调、正平调、高平调，仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉，为七羽。皆从浊至清迭更其声……或有宫调之名，或以倍四为度，有与律吕同名而声不近雅者，其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。

这里“或有宫调之名”，当指太常十部之乐；“或以倍四为度”，当指教坊法部。倍四即正律姑洗（A），法曲以之为律（参见前文《法曲乐律新证》及张炎《词源》法曲以倍四之管之说），然皆归之于“夹钟之律”。而其所言二十八调则非自唐初就已俱备，而是有一个过程，促成这一完整体系的形成体现，为天宝十三载的诏令诸道调法曲与胡部新声合奏。从太乐署颁布的五均十四调，到七均二十八调的确立，正反映了隋唐以来的胡部新乐与我国传统音乐结合并汉化的过程，这一过程也是燕乐乐律程式化的体系形成与演变的过程。

第一节 唐天宝间太常十四调

唐代俗乐乐调为胡乐乐调，即如前面所引之宋陈旸《乐书》所载唐代胡乐曲调与乐曲。其乐为胡乐舞，即裔部乐舞。而其乐调亦皆依西域龟兹五均七调体系，如“苏

祇婆所传龟兹三十五调”一节表中所列乐调。唐代胡部新乐之主要乐调当为《唐会要》卷三三所录“天宝十三载七月十日改诸乐名”中之乐调：

太簇宫，时号沙陀调：龟兹佛曲改名金华洞真曲；度王改归圣曲；承天、顺天、景云、君臣、相九、九真、九仙、天册、永昌乐、永代乐、庆云乐、冬乐、长寿乐、紫极万国欢、封禅、曜日光；舍佛儿和歌改为钦明引；河东婆改名燕山骑；俱伦仆改为宝轮光；色俱腾改为紫云腾；摩醯首罗改为归真火罗；鸽鸰盐改为日蛤盐；罗利末罗改为合浦明珠；葸姜贱改为无疆寿；苏莫利邪改为玉京春；阿个盘陀改为天元昭庆；急龟兹佛曲改为金华洞真；苏莫遮改为万宇清舞；仙鹤乞婆婆改为仙云升。

太簇商，时号大食调：破阵乐；大定乐；英雄乐；欢心乐；山香乐；年年乐；武城升平乐；兴明乐；黄骢骤；人天云；倦白云；帝释婆野娑改为九野欢；优婆师改为泛金波；半射渠沮改为高唐云；半射没改为庆惟新；邪婆色鸡改为司农宝鸡；野鹊盐改为神鹊盐；捺利梵改为布阳春；苏禅师和歌改为怀思引万岁歌。

太簇羽，时号般涉调：大和万岁乐；天统九圣乐；元妃贞；元妃急；元妃太监；女采乐；贞女采乐；山水白鹤刺邪改为芳桂林；移都师改为大仙都；借池沙鱼改为跃泉鱼；俱伦朗改为日重轮；苏刺邪改为未央年；吒钵罗改为芳桂苑；达磨支改为泛兰丛；悉你都改为琼台花；春杨柳；天离宝引；苏刺邪和歌改为宝廷引。

太簇角：大同乐；六合来庭；安平乐；戎服来宾；安公子；红蓝花。

林钟宫，时号道调、道曲：垂拱乐；万国欢；九仙；步虚；飞仙；景云；钦明引；玉京；宝轮光；曜日光；紫云腾；山刚改为神仙；急火凤改为舞。

林钟商，时号小食调：天地大宝；迎天欢心乐；太平乐；破阵乐；五更转；圣明乐；卷白云；凌波神；九成乐；泛龙舟；月殿；蝉曲；英雄乐；山香会；罗仙；迎祥翊；司农宝和（鸡）；九野欢；讫陵加和歌改为来宾引；和残改为仪凤；苏罗密改为升朝阳；须婆利特改为芳苑墟；拨洛背陵改为北戎还淳；泛金波；借席改为金凤；厥磨贼改为庆淳风；庆惟新。

林钟羽，时号平调：火凤；真火凤；急火凤；舞媚娘；长命西河女；三台；和行天；急行天；濮阳女；神白马；春杨柳；无愁改为长欢；因地利支和歌改为玉关引；大仙都；春台；东祇罗改为祥云飞；文明新造；胜蛮奴改为塞尘清。

林钟角调：红蓝花；绿沉杯；赤白桃李花；大白纻；堂堂；十二时；天下兵改为荷来苏。

黄钟宫：大封山乐。

黄钟商，时号越调：破阵乐；天采乐；无为倾杯乐；文武九华急；九华大垒；禅蝉曲；北洛；归淳；庆淳风；杜兰；乌多因改兰山；吹老寿改为天长宝寿；春莺啭；吹急兰山；高丽改为来宾引；耶婆地和歌改为静边引；婆罗门改为霓裳羽衣；归思；达牟鸡和歌改为金方引；升朝阳；三部罗改为三辅安。

黄钟羽，时号黄钟调：火凤；急火凤；春杨柳；飞仙；大仙都；天统；思归；达菩提梵改为祠洞灵章；明凤乐；真明凤；阿滥堆；百舌鸟改为濮阳女。

中吕商，时号双调：破阵乐；太平乐；倾杯乐；大儺乐；迎天乐；蝉曲；山香；越殿；大百岁老寿改为天长宝寿；五更转；同昌；还城乐；庆惟新；金风；泛金波；司农宝鸡；金方引；俱磨泥佛改紫府洞真；神雀盐；北洛；归淳。

南吕商，时号水调：破阵乐；九野；泛金波；凌波神；升朝阳；苏幕遮；欢心乐；蝉曲；来宾引；天地大宝；五更转。

金风调：苏幕遮改为感皇恩；日天、月天、风天、水天、火天（五天）；婆伽儿改为流水；芳菲。

以上即《乐府诗集》所谓：“凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。”（卷七九《近代曲辞》）此据《唐会要》计二百一十三曲。盖《唐会要》“仅传抄本，脱误颇多”（《四库全书总目·唐会要》提要），况此所录曲目繁复，多不可辨识，宜其多被前人避而不录，而久湮典籍。然此二百余曲见于《教坊记》者十不及一二，且又皆列于十四调之下，故于治唐乐者弥足可贵。此十四调如前所列，其可归之于苏祇婆律七声之四声（调）四均（旦），即宫、商、羽、角四声；太簇、林钟、黄钟、南吕五均，其无姑洗均而增入仲吕一均，盖双调隶于其下。其调律排列见下表。

	C		D			F		G		A			
均 调（音阶）	黄钟		太簇			仲吕		林钟		南吕			备注
宫	黄钟宫		太簇宫（沙陀调）					林钟宫（道调）					
商	黄钟商（越调）		太簇商（大食调）			中吕商（双调）		林钟商（小食调）		南吕商（水调）			
角													
变徵													
徵													
羽	黄钟羽（黄钟调）		太簇羽（般涉调）					林钟羽（平调）		金风调（?）			金风调未标音阶。
变宫			太簇角					林钟角					以变宫为角。

此十四调无论是从乐律上，还是从调名（俗称）上，都较之前节所举胡乐调所依苏祇婆之龟兹律更加汉化。其最明显的是只用宫、商、羽、角四声，即四调。并且其角调实际指变宫，这从太簇、林钟两均所举曲名皆将角调列于羽后可见。而这正与晚唐段安节《乐府杂录》及宋人燕乐理论中角调的位置相同。这说明燕乐四调中的角调一直并非“正角”，而是指变宫。用现代音乐来说，这四种调式为 do（1）调式、re（2）调式和 la（6）调式与降 si（$^{b}7$）调式。而天宝十四调所用五均已将姑洗变为中吕，转为我国传统的五调（五声音阶）体系，龟兹律五均也已被唐燕乐所接受与汉化，并由此发展演变为七均的二十八宫调体系。而保留在日本的唐乐则仍为这种五均四调的宫调体系。

按此天宝十三乐调虽录之于宋初王溥撰《唐会要》，然据宋王灼《碧鸡漫志》所引，知此材料出于唐人杜佑（735～812）之《理道要诀》。杜佑为唐玄宗开元至宪宗元和间人，其著有《通典》二百卷，而《理道要诀》未传。《碧鸡漫志》卷四共涉及五条，卷五涉及一条，今摭录如下，以证《唐会要》之出处。

(1) 按《理道要诀》，唐时《安公子》在太簇角，今已不传。其见于世者，中吕调有近，般涉调有令，然尾声皆无所归宿，亦异矣。

(2)《理道要诀》所载唐乐曲，南吕商时号水调。

(3)《理道要诀》，唐时太簇商乐曲有《万岁乐》或《鸟歌万岁乐》。

(4) 按《理道要诀》，天宝诸乐曲名有《凌波神》二曲。其一在林钟宫，云“时号道调宫”。然今之林钟宫，即时号南吕宫，而道调宫即古之仲吕宫也。其一在南吕商，云“时号水调”。今南吕商则俗呼中管林钟商也，皆不传。

(5) 按《理道要诀》，天宝诸乐名（阿滥）“堆”作塠，属黄钟羽。夹钟商，俗呼双调。而黄钟羽则俗呼般涉调。然《理道要诀》称黄钟羽时号黄钟商调，皆不可晓也。

(6)《理道要诀》:《长命西河女》在林钟羽，时号平调。

《碧鸡漫志》所引《理道要诀》谓“黄钟羽时号黄钟商调”，于理未谐。按《会要》作“黄钟羽时号黄钟调”，而黄钟商则时号越调也。此当为王灼误记。另，今本《会要》“阿滥堆”堆字不作塠，或《理道要诀》确作塠。

又，元人刘埙《隐居通议》引《理道要诀》，水调作南吕宫，与《唐会要》所载有别。

又，唐南卓《羯鼓录》载九十二曲名，谓为玄宗所制，然仅太簇一均之宫、商、角三调，而“其余徵、羽调曲皆与胡部同，故不载。”按南卓生卒年不详，据书中“前录大中二年所著，四年春东阳罢免”云云，可知《羯鼓录》当写于唐宣宗大中二年（848）至大中四年（850），其所录唐乐曲似较可靠，惟其中太簇角十五曲，丘琼荪《燕乐探微》考其为太簇羽之误，或此书果有传讹。然《探微》所据本“其余徵、羽曲

皆与胡部同，故不载”句，无“同、故”二字，胡作蕃，作“其余徵、羽曲皆与蕃部不载”，意甚不明。今将《羯鼓录》所载唐曲名附录如下：

诸宫曲

太簇宫

色俱腾、耀日光、乞婆婆、大勿、大通、舞山香、罗犁罗、苏莫赖耶、俱伦僕、阿个盤陀、苏合香、藏钩乐、春光好、无首罗、鸲岭盐、疏勒女、要杀盐、通天乐、方载乐、景云、紫云、承天乐、顺天乐。

太簇商

苏罗、榛利梵、大借席、耶婆色罗、堂堂、君王、盛神武赫赫、君之明、半柱梁、大钵乐背、大沙野婆、破阵乐、黄骏蹄、放鹰乐、英雄乐、思归、忆新院、西楼送落月、摽霜风、九成乐、倾杯乐、百岁老寿、还成乐、打球乐、饮酒乐、舞厥么赋、太平乐、大酺乐、大宝乐、圣明乐、婆罗门、崩加那、万岁乐、秋风高、回婆乐、夜半击羌兵、香山、优婆师、匝天乐、禅曲、渡碛破虏回、五更啭、黄莺啭、大定乐、越殿、须婆、钵罗背、大秋秋盐、栗时、突厥盐、踏蹄长。

太簇角

火苏赖耶、大春杨柳、大东祇罗、大郎赖耶、即渠沙鱼、大达么友、俱伦毗、悉利都、移都师、阿鵽鷀、乌歌、飞仙、凉下、采桑、西河师子、三台舞、石州、破勃律。(以上曲名玄宗御制)

徵羽调与胡部同，不载。

诸佛曲调

御制三元道曲、九仙道曲、卢舍那仙笛、四天王、于门烧香宝头伽、失婆罗辞见祚、半阇么那、菩萨阿罗地舞曲、阿陀弥大师曲、草堂富罗二曲。

(乞) 食曲

云居曲、九巴鹿、阿弥罗众僧曲、无量寿、真安曲、云星曲、罗利儿、芥老鸡、婆娑阿弥陀、多罗头尼摩诃钵、散花、大燃灯、悉驮低、大统、龟兹大武、观世音、蔓度大利香积、僧个支婆罗树、佛帝利、居么尼、真陀利、大与、永宁贤者、恒河沙、江盘无始、具作、释伽牟尼、大乘、毗沙门、渴农之文德、菩萨缑利陀、圣主兴、地婆拔罗伽。

以上标为唐玄宗所制者九十二曲，佛曲与食曲四十四首，计一百三十七首。所属宫调仅太簇均之宫、商、角，据其注“徵羽调与胡部同，不载”。按唐俗乐如前引开元十四调可知并无徵，此则角徵并存，可知当属胡部龟兹乐调。而其中食曲三十三首，当为乞食曲，“食”乃乞食之脱讹（按，乞食即小食调，或称小石调，为道调之商）。

第二节 日本唐乐十三调

日本唐乐主要为中唐以前所传唐朝乐曲。从现存日本唐乐乐谱及有关典籍来看，其所用乐调共有十三调，即壹越调、沙陀调、平调、大食调、乞食调、双调、性调、水调、盘涉调、黄钟调，另有壹越性调、道调、角调（太簇角）。其角调仅见于日本源博雅（918～980）所撰《博雅笛谱》中，故林谦三《隋唐燕乐调研究》中认为“日本所传（唐乐）几无角调”。举中日所传，亦唯此谱中所存数曲而已。又从谱中看，有“太簇角”标志，当亦如唐天宝十四调之太簇角。其余诸调亦皆当为传自唐朝者。壹越调，即越调，即黄钟商，其又称伊越调（见《新唐书・骠传》）。乞食调当指小食调。唯性调、壹越性调仅见于日本唐乐，道调曲则为日本唐乐所不常用者。燕乐二十八宫调之说，在日本未见流传，而燕乐宫调存于该国者仅为此十三调。而此十三调，实即为四调五均的开元十四调。此盖因唐朝乐舞东播日本，并形成日本唐乐，方在盛中唐时期。当时四调七均之二十八调宫体系尚未形成，固然，即或二十八调体系已形成，然仅为理论，实际所用乐调亦仅为十七、八调而已。然日本十三调则仅限于五均四调而已。其与开元十四调相较，亦仅宫、商、羽、角四调，而角调又仅有太簇角，而无林钟角。在今存《博雅笛谱》中角调或标太簇，或标为“盘涉调”，盘涉即在太簇均。此中所存角调曲即为日本唐乐，也为整个唐宋燕乐中所仅存之角调乐谱，是证明燕乐之角调非为正角，而实为变宫的唯一证据。而日本唐乐十三调所用五均，以曲目曲名看，当全相同，而就日本学者研究，其于南吕一均，亦如我国宋乐，废而不用。开元十四调中之水调，原隶南吕，日本唐乐则归之林钟，我国宋以来燕乐亦称水调为林钟商，而在开元十四调中林钟商则指小石调。另外其余各均似亦未如开元乐调之严守律调，盖因日本唐乐常以一种定弦法通用诸均，而致此十三调中只通行壹越调、平调、双调、黄钟调、盘涉调六调，实则仅商、羽二调之黄、太、仲、林四均而已。亦如我国元明南北曲之宫调变迁。然我国词曲乃七均四调之二十八宫调之流变，日本唐乐则为五均四调之十四宫调之流变。日本十三调与开元十四调之比较如下表：

		黄钟		太簇			仲吕		林钟		南吕			备注
唐开元十四调	宫	黄钟宫		太簇宫（沙陀调）					林钟宫（道调）					
	商	黄钟商（越调）		太簇商（大食调）			中吕商（双调）		林钟商（小石调）		南吕商（水调）			
	羽	黄钟羽（黄钟调）		太簇羽（盘涉调）					林钟羽（平调）		金风?			金风原未注调名
	角			太簇角					林钟角					
日本唐乐十三调	宫			沙陀调					道调					
	商	壹越调		大食调 乞食调			双调		水调					
	羽	黄钟调		盘涉调					平调					
	角			太簇角										
	未详	壹越性调		性调										

日本十三调中沙陀调本应为太簇之宫，道调本应为林钟宫，然日本唐乐调中无宫调，不仅于黄钟均中无黄钟宫，且沙陀调是与壹越调、双调等商调同列的，而道调则又与羽声之平调混同。表中将沙陀调、道调姑且列入宫调，以示日本唐乐十三调与开元十四调之渊源关系。

综上两节可见，这种开元十四调、日本唐乐十三调所代表的五均四调，是在苏祇婆所传龟兹乐律的五均七调的基础上经过汉化过程形成的，作为燕乐成熟的二十八宫调体系的原型，其有以下几个特点。

（1）在五均中不以黄钟均为基调，也就是说不以黄钟均之宫为正宫，而是以太簇均为均首，也即是太簇均之宫相当于正宫。这当然反映出当时俗乐以商调作为调首的实

际。这一音乐现象究竟是由于依据苏祇婆律，还是自汉魏以来之俗乐既已有此趋势，遂与苏祇婆相合，尚待深考。而四调中，却体现了商调为中心的现象。其五均中太簇均之宫有俗称为沙陀调，无正宫之谓。而黄钟均，在开元十四调中仅大封山乐一首乐曲，亦非俗曲，而日本唐乐中则并无黄钟宫之调，岂当时俗乐确对黄钟之宫置而不用？而林钟均之宫，开元十四调中注明时称道宫，然在日本唐乐乐调中则又与乞食调、平调并列。出现这种情况，大略因日本唐乐乐调只重调音，即均律，而于调式则全归于商、羽两调中。太簇宫，即沙陀调，黄钟商，即壹越调，同在下徵之南吕，故日本唐乐亦视沙陀调为商调。林钟宫，即道调，仲吕商，即双调，同在下徵律之太簇，故亦可视为商调。日本唐乐琵琶定弦之双调是与笛之壹越调、沙陀调相合，平调与笛之般涉相合，黄钟调（黄钟羽）与平调、性调相合，清调与平调、盘涉调相合。这种情况也与我国元明清以来俗乐宫调日趋简化相似。

（2）关于开元教坊五调。唐崔令钦曾在开元间隶职教坊，其所撰《教坊记》皆叙开元间事，故所录三百二十四曲亦皆为教坊所演奏之曲。其曲未如天宝十三载太乐署所颁布十四调二百二十二曲依宫调序列，而是仅将四十六大曲标出，此当如前引《新唐书·礼乐志》所云教坊乐用清商律，与太常十部乐律有别，是“以倍四为度”。初未用宫调体系，仅标以商调、角调之名，然其中又有《众仙乐》等九曲下注宫调，此或为崔氏于宝应间著书时随手依当时通行宫调追记，亦或为传抄转录者所为。然迹其所记，绝不似宋以后人能知晓者。故对探讨开元天宝间教坊乐律及燕乐宫调体系形成极有意义，故录此九曲及所标宫调如下：

均名	太簇均				林钟均				南吕均			
音高		E			G	A	E		A			
调式		高			宫	商	羽		宫			
调名		大石			道调	小石	正平		南吕宫			
		清平乐			感皇恩	龙飞乐 透碧空	众仙乐 天下乐 思帝乡		贺圣朝 薄媚			

从上表可以看出，此九曲所涉宫调有五：即大石、道调、小石、正平、南吕宫，所用为G、A、E三音。结合宋初法部所用道调宫、小石调两调及前说法曲以正律之姑洗（A），即倍四为度，则教坊最初所用宫调大致主要在林钟、南吕二均，故十部乐十四调中之林钟、南吕二均主要亦为清商部曲。如上所说，开元间教坊法部独用清商旧律，尚未以下徵为律本，故未有宫调。此处之九调盖天宝后补注，已依下徵之律，五调中四调在林钟、南吕二均。而《清平乐》本为清乐旧曲，不应入太簇均中，此处标大石调，盖其音为E，与大石同高而误，实则为林钟之羽，即平调（正平调），其音高在太乐署

颁布十四调中亦当为E。在《教坊记》所著录其余三百余曲中，依其曲名，后世有宫调可稽者尚有近七十曲，分布于黄钟、太簇、林钟、南吕、无射五均中。虽多已失去开元之音，然或延变有绪，故录出供治燕乐唐曲者参考：

黄钟均：

黄钟宫：麦秀两歧。(宋王灼《碧鸡漫志》。今属黄钟宫。)

越调：遐方怨、万年欢、团乱旋、玉树后庭花、霓裳、回波乐、兰陵王、破阵乐（亦入大石、小石、双调、水调)、诉衷情（亦入林钟商、夷则商)、大酺乐(亦入双调)。

羽调（黄钟调)：长命女、春光好、恋情深、浪淘沙（亦入越调)、女冠子、绿腰、感庭秋、采桑、柘枝、安公子、濮阳女（亦入平调)、庆云乐（亦入平调)。

太簇均：

大石调（大食、乞食)：大定乐、放鹰乐、曲玉管、倾杯乐、长庆乐、大明乐、感恩多（亦入羽调)。

盘涉（般涉、般赡)：千秋乐、苏幕遮、苏合香。

林钟均：

道调宫：西江月、凉州、叹疆场。

小石调：太平乐、拂霓裳。

平调（正平)：想夫怜、菩萨蛮、鹊踏枝、二台、天仙子（亦入歇指调)、甘州、洞仙歌、伴侣（即倍胪)、舞媚娘。

南吕均：

南吕宫：生查子、南歌子、荷叶杯、大宝（又入小石)、临江仙（亦入仙吕)、望江南。

水调（歇指调、林钟商)：泛龙舟、何满子、凤归云、长相思、风流子（亦入大石)、上行杯。

高平：定西番、杨柳枝、木兰花。

仙吕均（无射均、夷则均)：

仙吕宫：河渎神。

商调（夷则商)：胡渭州、伊州、如意娘、南乡子。

以上五均十三调六十七曲。其中如《伊州》、《如意娘》原仅标商调，如系清乐调，当在小石或水调，此姑记入无射（宋为夷则）均之商调中。另外有《浣溪沙》，宋人集入中吕宫；《凤楼春》，宋人集入双调；皆仅此一曲，未敢切定，故缺中吕一均。倘确如以上六十七曲之宫调，则与《唐会要》所录天宝十三载太乐署颁布之五均十四调大异。一则此中林钟、南吕两均及羽调（黄钟羽）曲占绝大多数；二则增出仙吕一宫，此均唐在无射均，宋在夷则均。明人黄佐《乐典》四·夷则一条曰：

俗乐夷则为宫曰仙吕宫……旧无此四调。唐开元中玄宗所增。

此据传闻，倘开元中玄宗所增，天宝间太乐署所颁乐调当亦增入，此均当为天宝后教坊与太常合律后才被使用。然正因增入此均与夹钟（宋称大吕）一均，七均四调式二十八宫调体系遂得以确立。

前云自六朝清乐至唐开元间教坊之乐，皆未用宫调，仅标其宫、商、角、羽而已，盖其单用一律一均之故。《乐苑》一书即用此例标示乐调，据云此书本自唐初徐景安之《乐书》(《新纂乐书》)，然此两书今皆散佚无传。今将宋郭茂倩《乐府诗集》等处载《乐苑》所标唐曲乐调归于一表，以见唐乐律调之渐。

调名	曲名
宫调	凉州、叹疆场
商调	水调、伊州、石州、穆护沙（犯角）、思归乐（二首，后一首犯角）、婆罗门、回纥、回波乐、圣明乐、大酺乐、春莺啭、如意娘、太平乐、宫中调笑、屈柘枝、饮酒乐、五更转
羽调	昔昔盐、十索、采桑、长命西河女、濮阳女、想夫怜（相府莲）、乐世（绿腰）、火凤、泛兰芝（达磨支）、柘枝曲、舞媚娘、三合
角调	堂堂

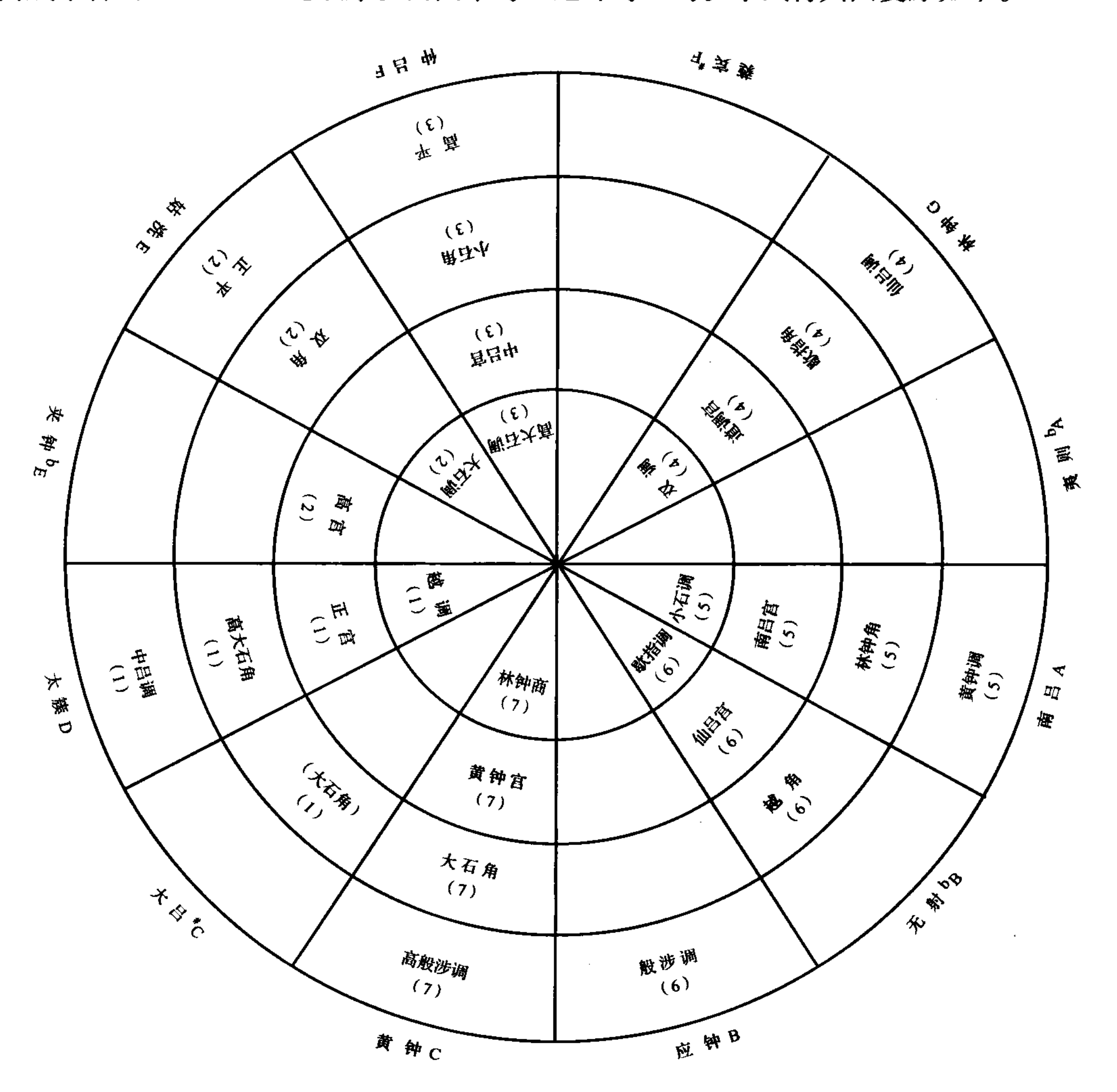
以上共录《乐苑》标有乐调者三十二曲，这些乐曲大都见于《教坊记》与《唐会要》所录天宝十四调中，但并非都是中华之声，亦有胡部新乐。然皆仅标其宫商，或皆人教坊之道调法曲中演奏者。

第三节　段安节二十八调图

晚唐人段安节继崔令钦之《教坊记》撰《乐府杂录》，所叙为中唐以来雅俗诸乐部事。而其中所附“别乐识五音轮二十八调图”，为历史上首次出现的燕乐二十八宫调说。自此图说问世以来，“其徵音有其声，而无其调”说，羽角宫商之序列，及所谓“上平声调”之“为徵声，商角同用，宫逐羽音”皆成千载难解之谜。细究前人种种歧说误解，要在未识燕乐以下徵为律本，而纳入胡汉清商、龟兹诸律之律调特点。至于其四调七运二十八调图其原貌亦久未得其规模，解读此图则是破解其说之奥秘的必由之径。

段氏之二十八调与前引《新唐书・礼乐志》所载燕乐二十八调内容全同，然其四调序列则明显有别。《新唐书》是按宫、商、角、羽顺序排列，而段氏此图则把角调移

至羽调后面。这一序列却完全同于《唐会要》所载天宝十四调。盖段氏此说与太乐署颁布之律皆是将低于变宫一律之闰称之为角调的。这就是燕乐研究上的角调之谜。其实这是由于以下徵（夹钟）为律本，以下徵（C）收四声（四调）的结果。当正宫均即太簇均以下徵太簇即D音为宫时，按小调式其变宫恰落在C音上，比大调式之变宫#C低一律，故不称变宫而称“闰”。其作为起调结音既不称变宫，也不称闰，而谓之角调，也就是说太簇均之角即其均之闰，C调。这一问题下面将有专节叙说，此仅注明如上。段氏二十八调图正反映了燕乐以下徵C统太常律即龟兹律D，与教坊律即清乐律A，也就是说在用下徵律作律本后，龟兹律即其商，即太簇均，正宫所在，使燕乐呈商调性质。而清商律则其羽，在南吕均，而正宫均之羽则在林钟均，故原清商乐多在此二均。又燕乐之黄钟即为下徵C，其本均之羽即与南吕同为A音，原为清乐之黄钟，故亦为保留清商乐之调。而此图以羽七调为首，即是以清乐之宫，即下徵之羽为首。羽角宫商成今音之A ♭B C D之顺序。而图中每一运即每一均。今试将其图复原如下。



本图角七调序列原第一运为越角，显误。清钱熙祚将段氏《乐府杂录》刊入其《守山图丛书》时在跋语中云：

> 又，宫、商、羽七运，皆起黄钟，则七闰宫当首高大石角。今以越角为首，亦传写之伪。

钱氏此语，质之燕乐以下徵为黄钟之律，甚为切当。今据其说，将角调七运易为以高大石角为首。又，此为唐律，其角调谓其闰位，入宋以来所称角者乃以闰加变，已在变宫位，故唐之角调，已失之于宋。倘据宋律，其七羽之般涉恰与越角、歇指调同在应钟 B 音之位，此则只好相错。至于其四调七运为何以羽（中吕羽）起调，这与当时通行琵琶定弦法有关，下面亦有专节涉及。

第四节　二十八调图说辨疑

关于段氏二十八调图说中“其徵音有其声，无其调”，即燕乐有徵音而无徵调的问题，我们待将燕乐调律做进一步揭示之后，与所谓“角调之谜”等皆作专节申说。这里先将图说最后所云：“为徵声，商角同用，宫逐羽音”，这一被视为“千余年来”“终不得其解”的“哑谜”（丘氏《燕乐探微》中语）试作新解。

明黄佐《乐典》的黄钟条云：

> 黄钟与南吕乃同宫逐羽，太簇与应钟乃引商刻角也。特俗伶讹传至此耳，后仿此。

黄氏不解其故，遂质之俗伶，然又谓俗伶之解为讹传。细探俗伶所传，语语在律。南吕为黄钟之羽，则黄钟为南吕之宫，太簇为商，则应钟为变宫，变宫即角，然而何云“同宫逐羽”，何以“引商刻角”？黄氏未加深问，只好只知其然，而不知其所以然了。近世音乐史家张世彬于其《中国音乐史稿》附录《“宫逐羽音”新解》一文则认为：

> “商角同用”，表示同均的商调、角调同用一名，这已经没有问题。“宫逐羽音”，我以前的解释是：宫调将同均的羽调逐还其羽音本位。这样说恐怕和段氏原意有出入。因为最近我注意到段氏述二十八调依羽、角、宫、商的次序，这是有意义的。那时的角调是“闰角”，在变宫的位置上。故知他从羽调开始，是依着音高的顺序说的。（参看下图）

雅律	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南
俗律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林
俗字	合		四		一	上		尺
仲吕四调			正平调		小石角 B	A 道调宫		小石调

由此看来，商调在角调后三律处（A 线），宫调在羽调后三律处。商角同用一名，而宫羽名称或同，或不同，故依其关系指出宫调追随其同均之羽调以定位置。故曰“宫逐羽音”，“逐”字当追随解。

准确地说，上图所谓“仲吕四调”，实际为林钟四调，此即清商乐所用律调。而《音乐史稿》此处所言羽与宫差三律，商与角亦有三律之隔，即同用一名，难于自圆其说。而“宫逐羽声”解作追随同均之羽而定位置，实在是望文生义，未能触着问题的关键。丘琼荪《燕乐探微》也有专节论述，其力主二十八调图所附三句话是讲转徵调的方法。“商角同用，宫逐羽音之谜”一节中说：

《乐府杂录》虽缺徵音一轮，然而转徵调的方法已特别提出，不过大家不了解罢了。其中有口诀三句，这口诀是：

为徵声：商角同用，宫逐羽音。

千余年来，大家不知道这是转徵调的秘诀，纷纷作哑谜而终不得其解。（标点与重点号依引文）

丘老并据此在下一节“忽视前三字以致成为打不破的谜”中破解说：

为徵声：

这是说，在四弦琵琶上作徵调，它的方法是：“商角同用，宫逐羽音。”

商角同用：

这就是商弦角弦同样可以照五弦上的商弦角弦去用（音位都不变，自子弦倒数起其弦序也不变）。

宫逐羽音：

这就是说，宫声得自羽弦（因宫弦已没有，宫声即在羽弦上）。因为音位完全不变，所以可以同样使用；宫弦没有，所以要宫音时必须去逐羽音。言在羽弦上可以得宫音也。

丘老此说于乐不可谓不精通，然未必是二十八调图说的原意。调图前首先注明：

> 其徵音，有其声，无其调。

燕乐没有徵调，这是不争的事实，然其何以没有徵调？清儒将其原因归之为琵琶只有四弦之故，此乃不知乐之甚也。丘老为深知乐理之硕学，然其执意要为燕乐追补徵调，其《燕乐探微》中屡申其说，故亦将二十八调图说之“为徵声”解作“在琵琶弦上作徵调”，显与段氏原说大相径庭。实则段氏此处所表达的犹是其“徵音，有其声而无其调”之义，故其徵声非指徵调也。丘老之说，倘抛弃其坚持作徵调，而回到段氏之徵声来，则不无道理。前面讲郑译八十四调引用日本现存唐代八十四调琵琶调法中曾提到，唐代亦将下徵调法称作平调调法，此其一。另外从上述材料及二十八调调弦法的基本式“应姑南大”定弦来看，其一弦正是羽、角（变宫——指闰位）、宫、商四音。此四音顺序即段氏四调序列所本，段氏所谓“上平声调，为徵声”实指以上四调。十八运的定弦是采用平声调法，为下徵音。而段氏这里强调的“为徵声”与下面的“商角同用，宫逐羽声”则恰恰反映了教坊清乐律与太常下徵商律合以下徵（C 为黄钟）为律本的问题。我们看一下教坊清乐律与下徵律宫商四调的位置：

均位（正律）	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林
音高	A	^{b}B	B	C	$^{\#}C$	D	^{b}E	E	F	$^{\#}F$	G	^{b}A	A^{1}	$^{b}B^{1}$	^{1}B	C^{1}
清乐：	宫		商（角）							羽	变宫（角）					
	↕		↕													
下徵：	羽		角（变宫）	宫		商		（角）								

从比较来看，两律在同一音位的，一是清乐之宫与下徵之羽，同在正律姑洗，同为 A 音。所以黄钟宫与黄钟羽同用黄钟，中吕宫与中吕调（羽）同用“中吕”，仙吕宫与仙吕调（羽）同用“仙吕”。故所谓宫逐羽音，乃宫羽两音相追随，即同音位也。而另一同音位的则是清乐之商与下徵之变宫，即角，两者同在正律之蕤宾，为 B 音。故而七商七角同用一名，故而“商角同用”。

[附] 唐琵琶二十八调品弦法

日本今传唐乐古谱中有藤原贞敏于唐开成三年（838）所记唐人廉成武传授的《琵琶调子品》一卷，其乐调有二十八种（中缺一种）之多，收入日本延喜二十一年（921）编纂的《南宫琵琶谱》中。今将其品弦法与应用乐调依次编录如下：

四弦定声	应用乐调
1. 应姑南大	壹越调 乞食调 沙陀调 小食调 平调 般涉调 大食调 杀孔调
2. 应姑应蕤	壹越上调

3. 太林南太　　双调
4. 应姑蕤应　　道调
5. 南姑南大　　黄钟调
6. 太姑南太　　大黄钟调
7. 太南黄姑　　水调
8. 应太蕤应　　风香调、返风香调
9. 应蕤南姑　　仙女调
10. 大林南姑　　林钟调
11. 太林林太　　清　调
12. 应姑蕤大　　难　调
13. 南姑南姑　　仙鹤调
14. □□□□（缺）　　高仙调
15. 应夹无□（缺）　　凤凰调
16. 应姑蕤应　　鸳鸯调
17. 应太蕤蕤　　南吕调
18. 应夹蕤应　　玉神调
19. 应夹无应　　碧玉调
20. 应应蕤应　　啄木调

以上共计二十种品弦法（其中高仙调缺），应用于二十八种乐调。这些乐调中见于日本唐乐乐调与唐乐二十八宫调大体有十三四种，而"仙女调"或即仙吕调。有些乐调为我国唐代与日本唐乐常用之调，如风香调。有些乐调恐仅为琵琶乐曲所用，如凤凰调、鸳鸯调之类。其清调一名当本自清乐。这里有必要指出的是其中第一种定弦法：应姑南大，即在八十四调旋宫法披示的正月太簇均与六月林钟均共用之法，在这里标明是壹越调、沙陀调等八种有代表性乐调的调弦法，可以说唐乐中通行的基本调弦法。丘老《燕乐探微》自第139节以下用数节讲述了这一调弦法，说是新发现的调弦法的总式。于是在150节"无异一柄秘钥"中云：

> 唐代调弦法中应有一种经常习用的总式，但是已失传了一千年，现在被发掘出来，无异获得了一柄总钥匙，把传之千年的许多秘笈一只只的打开来了，自是一件快事。

其后又列举了诸如以此发现五弦琵琶第五弦定弦法及弹徵调方法，以此解开二十八调图之谜及贺怀智《琵琶谱》定弦之谜等十一条重大意义。对于丘老上说，虽作为后学晚辈，亦不得不置以微词异议。倘"应太南姑"之定弦法确为丘老冥思推测而得，并未见日本今传唐乐之《三五要录》、《南宫琵琶谱》及有关资料，则其于乐理之精通，千载之下亦令学界服膺。然其以此引发出十一条重大学术结论，如反复强调燕乐的徵调弹

法，未必皆能说得通。要之，恐致夸大其辞之咎。

第五节　沈括燕乐律调说

沈括为北宋间博学之士，其《梦溪笔谈》中广涉天文、历法、数学、医药、工艺、及现代所称理工、农林等多方面内容。其论律吕与燕乐即在笔谈五、六两卷与续笔谈中。由于沈括本人知乐，且能不耻下问乐工，故所叙燕乐多真实可靠，为探究隋唐燕乐之源流及宋代燕乐原貌极其珍贵的材料。综其所叙，大要为以下几个方面。

1. 燕乐的概念

周秦以来燕乐本为宫廷宴饮盛会之歌舞，隋唐以胡部新声充之，所谓九部乐、十部乐者。唐太宗朝张文收创燕乐曲，遂为诸部之首。唐玄宗开元二年（714），宫廷乐舞又别立教坊一部，隶属于左右卫，与太常十部并立。其时所谓燕乐者，仅指太常十部乐，然亦非皆胡部，其中清商一部即六朝清乐之遗。故《唐会要》所录唐乐部分为雅乐、燕乐、诸乐（法曲、道调曲、云韶乐）、散乐（法术杂技类）四部，教坊之道调法曲与燕乐犹各有部当，宋初教坊于燕乐以外犹设法部，复保留龟兹胡乐一部。如此分类不甚合理，故唐玄宗天宝十三载（754）诏令道调法曲与胡部新声合奏，盖其皆为宫廷宴乐，皆为唐代俗乐。实际自此时起，燕乐以胡部新声太常十部乐为基础，逐渐吸收法曲代表的教坊清乐，形成以下徵成律本、四声七均二十八调为乐调规范的燕乐体系。沈括《梦溪笔谈》卷五所言为最早对于燕乐这一概念做出确切解释者：

> 外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为燕乐。

2. 燕乐谱字

沈括之《梦溪笔谈》、《补笔谈》为我国古代最早使用全部燕乐谱字论乐的资料。综其所用计十五字：

> 合、下四、高四、下一、高一、上、勾、下工、高工、下凡、高凡、六、下五、高五、紧五

其所谓“高”音者，实即本音，后世已不用此字，如四，其低一律者为下四，四本身不再标以“高”字。此十五字虽出于燕乐之音，然与律吕全合，可视为今世之固定唱名，即每字皆随其固定均位，而随其宫音确定高度。不如后世工尺谱是用首调唱名的。

此十五谱字与律吕对应如下：

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	大清	太清	夹清
合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工	下凡	高凡	六	下五	高五	紧五

为叙述方便，以下引用字谱。其下一律者照标下字，而本音不再标高字。

3. 宋教坊律音高

宋之乐制律度，亦如宋之国策，始终在无休止的争议之中，而宋律高于唐律亦见于正史载籍所记宰臣之争。于此，亲自经过考察耳测而结论切实可信的，当属沈括《梦溪笔谈》卷六所言：

> 今教坊燕乐比律高二均弱，合字比太簇微下，却以凡字当宫声，比宫之清宫微高。外方乐尤无法求体，又高教坊一均，以来唯北狄乐声比教坊乐下二均。大凡北人衣冠文物多用唐俗，此乐疑亦唐之遗声也。

又曰：

> 十二律并清宫当有十六声，今之燕乐止有十五声。盖今乐高于古乐二律以下，故无正黄钟声，只以合字当大吕，犹差高，当在大吕、太簇之间……。

据上说，当时燕乐比“古乐”、“律”高二均弱（二律以下），则“古乐”与“律”则同指前朝之燕乐律。当时燕乐“合”字音高是在大吕与太簇之间（比太簇略低，比大吕稍高），但既是相差“二均弱”，则不会是一律半，则是“比太簇微下”说法似可成立。今依其说将唐宋燕乐音高比较如下：

正律	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	
音高	C	$^{\#}$C	D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B	C^{1}	$^{\#}C^{1}$	D^{1}	
唐燕律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
宋谱字			合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五

这就是说宋乐之黄钟已在大吕与太簇之间，（实际即在太簇）故沈氏说宋乐没有黄钟。故而乐工亦将清宫标在凡字（$^{\#}C^{1}$）处，实际还是在六音（D）上。前引沈氏笔谈第二条删节处原文误将六字与上下凡字错位，表中据《补笔谈》另条用字已迳改。表中所标音位，即为宋时实际音位，沈氏笔谈中又有一条说：

今之燕乐二十八调，布在十一律……其间声音出入，亦不全应古法，略可配合而已。如今之中吕宫，却是古夹钟宫，南吕宫乃古林钟宫。今林钟商乃古无射宫。今大吕调乃古林钟羽，虽国工亦莫能知其所因。

结合表中所列唐宋燕乐律对比，我们就能对沈氏所言宫调错位的原因。“今之中吕宫”在今之仲吕位，字谱用下一（F），此音位在唐正是夹钟位。而宋之南吕字谱用尺字（A），此音位都是唐林钟之音位。宋之林钟商即夷则商，用下凡，为唐无射之音位。大吕调即南吕调（又名高平调），宋乐谱用一字，为唐林钟羽（正平调）之音位。以上所举调名音位，唐宋之间皆为二律（二均）之差。依沈氏所述，唐宋燕乐律相差为二律弱，实际操作为相差两律。唐之黄钟，实为宋之无射。所以宋将下凡称宫音（沈说作凡）。下面将沈氏所言唐宋宫调错位情况列表说明如下：

	律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太
唐	音高	C	$^{\#}C$	D	^{b}E	E	F	$^{\#}F$	G	^{b}A	A	^{b}B	B	C^{1}	$^{\#}C^{1}$	D^{1}
	字谱	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五
					夹钟均				林钟均							
					夹钟宫				林钟宫							
宋	字谱			合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六
							夹钟均				林钟均					
							中吕宫				南吕宫					

沈氏之说也恰好作为前引明朱载堉所讲宋乐以无射为黄钟（以黄钟为太簇）的乐律特点。

4. 二十八调之音阶

沈括在笔谈、补笔谈中列出二十八调每调之结音谱字与每均所用字声，这不仅让我们了解了宋燕乐七均四声二十八调的全部音阶，通过与其所提供上述唐宋燕乐律的比较，也就掌握了唐乐宫调音阶及其变迁演化的过程。其《补笔谈》卷一述七均音阶云：

今燕乐二十八调，用声各别。

正宫、大石调、般涉调各用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾、合。大石角同此，加下五共十声。

中吕、双调、中吕调皆用九声：紧五、下凡、高工、尺、上、下一、下四、

六、合。双角同此，加高一（应为高四），共十声。

高宫、高大石、高般涉皆用九声：下五、下凡、（下）工、尺、上、下一、下四、六、合。高大石角同此，加高四，共十声。

道调宫、小石调、正平调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、下四、六、合。小石角加勾字，共十声。

南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声：下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾。歇指角加下工，共八声。

仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声：紧（高）五、下凡、（下）工、尺、上、下一、高四、六、合。林钟角加高工，共十声。

黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声：高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合。越角加高凡，十声。

外则为犯。

这里所列七均音阶已是燕乐律调形成固定程式的情况。本来此七均原非一律，如正宫（即太簇）一均、中吕一均、黄钟一均，原为胡乐新声，为大调式音阶，其角、变宫皆在本位。有些均原为清乐所用音阶，其变宫明显低一律，用闰位。段氏二十八调图尚保留了这一痕迹，如小石角（即林钟均变宫）等即低一律。而沈氏所列七均音阶，已完全为大调式，并无近世音乐史家、律家所说的降 Si 音阶，其变宫皆与宫音隔一律。而所标示的各均角调（变宫调）所加谱字虽比实际情况皆高出二律，如双角应加勾，此处为高一；歇指角应加勾，此处为下工，皆高出二律。此当为其所见谱犹用唐谱标记，而宋律高出唐律二均，其音高仍是一致的。这一调整，角调已失去其在闰位的意义，宋人实际已不再使用这一角调。

以上所涉及的是各调音高音序。沈氏又在此卷中将二十八调每调的结音，即调式做了归纳：

十二律配燕乐二十八调，除无徵音外，凡杀声：黄钟宫，今为正宫，用六字。黄钟商，今为越调，用六字。黄钟角，今为林钟角，用尺字。黄钟羽，今为中吕调，用六字。

大吕宫，今为高宫，用四字。大吕商、大吕羽、太簇宫，今燕乐皆无。太簇商，今为大石调，用四字。太簇角，今为越角，用上字。太簇羽，今为正平调，用四字。

夹钟宫，今为中吕宫，用一字。夹钟商，今为高大石调，用一字。夹钟角、夹钟羽、姑洗商，今燕乐皆无。姑洗角，今为大石角，用凡字。姑洗羽，今为高平调，用一字。

中吕宫，今为道调宫，用上字。中吕商，今为双调，用上字。中吕角，今为高大石角，用六字。中吕羽，今为仙吕调，用上字。

蕤宾宫、商、羽、角，今燕乐皆无。

林钟宫，今为南吕宫，用尺字。林钟商，今为小石调，用尺字。林钟角，今为双角，用四字。林钟羽，今为大吕调，用尺字。

夷则宫，今为仙吕宫，用工字。夷则商、角、羽、南吕宫，今乐皆无。南吕商，今为歇止调，用工字。南吕角，今为小石角，用一字。南吕羽，今为般涉调，用四字。

无射宫，今为黄钟宫，用凡字。无射商，今为林钟商，用凡字。无射角，今燕乐无。无射羽，今为高般涉调，用凡字。

应钟宫、应钟商，今燕乐皆无。应钟角，今为歇止角，用尺字。应钟羽，今燕乐无。

这里在将各调杀声（结音）用字，也就是调式标出的同时，又将每调的律名（即均位）标出，这对我们认识各调的实际音高、相应调式是很有用处的。杀声是代表乐调的主音，检测其主音最好的办法是看乐曲在起音与结音的所用谱字，这一谱字按正常规范是其乐调的主音。故宋人论乐常常标出其杀声，杀声即结音，倘犯调，其结音也要体现复其本位。通过揭示沈括笔谈、补笔谈中有关燕乐的几则文字，实际上我们已经了解到燕乐的用律、字谱、音阶、二十八调每调的调高、调式，几乎就是蔡元定《燕乐原辨》的全部内容。故下面我们据沈括所论燕乐，再制成一个二十八调图，以便与段氏唐二十八调进行比较，亦可作为治燕乐之一工具。

5.《梦溪笔谈》二十八调律表

唐均名	宋均名	宫调名	律调名	杀声	勘正
黄钟均	太簇均	正宫	黄钟宫	六	
		大食调	太簇调	四	
		般涉调	南吕羽	（四）	工
		大石角	姑洗角	凡	
大吕均	夹钟均	高宫	大吕宫	下四	
		高大石调	夹钟商	下一	
		高般涉调	无射羽	下凡	
		高大石角	中吕角	六	
太簇均	姑洗均				
夹钟均	仲吕均	夹钟宫	中吕宫	下一	
		双调		上	
		中吕调	黄钟羽	六	
		双角	林钟角	四	
姑洗均	蕤宾均				
仲吕均	林钟均	道调宫	中吕宫	上	
		小石调	林钟商	尺	
		正平调	太簇羽	四	
		小食角	南吕角	一	
蕤宾均	夷则均				
林钟均	南吕均	南吕宫	林钟宫	尺	
		歇指调	南吕商	工	
		高平调	姑洗羽	一	
		歇指角	应钟角	（尺）	勾
夷则均	无射均	仙吕宫	夷则宫	下工	
		林钟商	无射商	下凡	
		仙吕调	林钟羽	（尺）	上
		林钟角	黄钟角	尺	
南吕均	应钟均				
无射均	黄钟均	黄钟宫	无射宫	下凡	
		越调	黄钟商	六	
		黄钟调	林钟羽	尺	
		越角	太簇角	（四）	工
应钟均	大吕均				

音高	下徵律	唐谱字	宋谱字	黄钟均	大吕均	太簇均	夹钟均	姑洗均	仲吕均	蕤宾均	林钟均	夷则均	南吕均	无射均	应钟均
F	仲		紧五	紧五			紧五变宫								
E^1	姑		一	高五清商					五羽			高五变徵		高五角	
$^bE^1$	夹（清夹）	紧五	下五		下五清宫						下五变徵				
D^1	太（清太）	五	六	清宫	六变宫		六羽		六徵			六角		六商	
$^{\#}C^1$	大（清大）	下五	凡	凡变宫					凡变徵		凡角				
C^1	黄（清黄）	六	下凡		下凡羽		下凡徵					下凡商		下凡宫	
B	应	凡	工	工羽			工变徵		工角		工商			工变宫	

续表

唐均名	宋均名	宫调名	律调名	杀声	勘正
黄钟均	太簇均	正宫	黄钟宫	六	
		大食调	太簇调	四	
		般涉调	南吕羽	(四)	工
		大石角	姑洗角	凡	
大吕均	夹钟均	高宫	大吕宫	下四	
		高大石调	夹钟商	下一	
		高般涉调	无射羽	下凡	
		高大石角	中吕角	六	
太簇均	姑洗均				
夹钟均	仲吕均	夹钟宫	中吕宫	下一	
		双调		上	
		中吕调	黄钟羽	六	
		双角	林钟角	四	
姑洗均	蕤宾均				
仲吕均	林钟均	道调宫	中吕宫	上	
		小石调	林钟商	尺	
		正平调	太簇羽	四	
		小食角	南吕角	一	
蕤宾均	夷则均				
林钟均	南吕均	南吕宫	林钟宫	尺	
		歇指调	南吕商	工	
		高平调	姑洗羽	一	
		歇指角	应钟角	(尺)	勾
夷则均	无射均	仙吕宫	夷则宫	下工	
		林钟商	无射商	下凡	
		仙吕调	林钟羽	(尺)	上
		林钟角	黄钟角	尺	
南吕均	应钟均				
无射均	黄钟均	黄钟宫	无射宫	下凡	
		越调	黄钟商	六	
		黄钟调	林钟羽	尺	
		越角	太簇角	(四)	工
应钟均	大吕均				

音高	下徵律	唐谱字	宋谱字	黄钟均	大吕均	太簇均	夹钟均	姑洗均	仲吕均	蕤宾均	林钟均	夷则均	南吕均	无射均	应钟均
^{b}B	无	下凡	下工		下工 徵							下工 宫			
A	南	工	尺	尺 徵	尺 变徵		尺 角	尺 商		尺 宫	尺 变宫		尺 羽		
^{b}A	夷	下工	勾	勾 变徵							勾 变宫				
G	林	尺	上		上 角		上 商		上 宫			上 羽		上 徵	
#F	蕤	勾	一	一 角					一 变宫		一 羽			一 变徵	
F	仲	上	下一		下一 商		下一 宫					下一 徵		(一)(变徵)	

续表

<table>
<tr><td colspan="3" rowspan="6"></td><td>唐均名</td><td colspan="4">黄钟均</td><td colspan="4">大吕均</td><td>太簇均</td><td colspan="4">夹钟均</td><td>姑洗均</td><td colspan="4">仲吕均</td><td>蕤宾均</td><td colspan="4">林钟均</td><td colspan="4">夷则均</td><td>南吕均</td><td colspan="4">无射均</td><td>应钟均</td></tr>
<tr><td>宋均名</td><td colspan="4">太簇均</td><td colspan="4">夹钟均</td><td>姑洗均</td><td colspan="4">仲吕均</td><td>蕤宾均</td><td colspan="4">林钟均</td><td>夷则均</td><td colspan="4">南吕均</td><td colspan="4">无射均</td><td>应钟均</td><td colspan="4">黄钟均</td><td>大吕均</td></tr>
<tr><td>宫调名</td><td>正宫</td><td>大食调</td><td>般涉调</td><td>大石角</td><td>高宫</td><td>高大石调</td><td>高般涉调</td><td>高大石角</td><td></td><td>夹钟宫</td><td>双调</td><td>中吕调</td><td>双角</td><td></td><td>道调宫</td><td>小石调</td><td>正平调</td><td>小食角</td><td></td><td>南吕宫</td><td>歇指调</td><td>高平调</td><td>歇指角</td><td>仙吕宫</td><td>林钟商</td><td>仙吕调</td><td>林钟角</td><td></td><td>黄钟宫</td><td>越调</td><td>黄钟调</td><td>越角</td><td></td></tr>
<tr><td>律调名</td><td>黄钟宫</td><td>太簇调</td><td>南吕羽</td><td>姑洗角</td><td>大吕宫</td><td>夹钟商</td><td>无射羽</td><td>中吕角</td><td></td><td>中吕宫</td><td></td><td>黄钟羽</td><td>林钟角</td><td></td><td>中吕宫</td><td>林钟商</td><td>太簇羽</td><td>南吕角</td><td></td><td>林钟宫</td><td>南吕商</td><td>姑洗羽</td><td>应钟角</td><td>夷则宫</td><td>无射商</td><td>林钟羽</td><td>黄钟角</td><td></td><td>无射宫</td><td>黄钟商</td><td>林钟羽</td><td>太簇角</td><td></td></tr>
<tr><td>杀声</td><td>六</td><td>四</td><td>（四）</td><td>凡</td><td>下四</td><td>下一</td><td>下凡</td><td>六</td><td></td><td>下一</td><td>上</td><td>六</td><td>四</td><td></td><td>上</td><td>尺</td><td>四</td><td>一</td><td></td><td>尺</td><td>工</td><td>一</td><td>（尺）</td><td>下工</td><td>下凡</td><td>（尺）</td><td>尺</td><td></td><td>下凡</td><td>六</td><td>尺</td><td>（四）</td><td></td></tr>
<tr><td>勘正</td><td></td><td></td><td>工</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>勾</td><td></td><td></td><td>上</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>工</td><td></td></tr>
<tr><td>音高</td><td>下徵律</td><td>唐谱字</td><td>宋谱字</td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td></tr>
<tr><td>E</td><td>姑</td><td>一</td><td>四</td><td colspan="4">四
商</td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4">四</td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4">四
徵</td><td colspan="4">四</td><td></td><td colspan="4">四</td><td></td></tr>
<tr><td>♭E</td><td>夹</td><td>下一</td><td>下四</td><td colspan="4"></td><td colspan="4">下四
宫</td><td></td><td colspan="4">（下四）</td><td></td><td colspan="4">下四</td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td></tr>
<tr><td>D</td><td>太</td><td>四</td><td>合</td><td colspan="4">合
宫</td><td colspan="4">合</td><td></td><td colspan="4">合</td><td></td><td colspan="4">合</td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4">合</td><td></td><td colspan="4">合</td><td></td></tr>
<tr><td>♯C</td><td>大</td><td>下四</td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td></tr>
<tr><td>C</td><td>黄</td><td>合</td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td colspan="4"></td><td></td><td colspan="4"></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="4">备注</td><td colspan="4">大石角
加下五
（凡）</td><td colspan="4">高大石角
加高四
（合）</td><td></td><td colspan="4">双角
加高一
（勾）</td><td></td><td colspan="4">小石角
加勾
（一）</td><td></td><td colspan="4">歇指角
加下工
（勾）</td><td colspan="4">林钟角
加高工
（尺）</td><td></td><td colspan="4">越角加
高凡（工）</td><td></td></tr>
</table>

6. 张炎《词源》七宫十二调与宋乐十八调

张炎《词源》“五音宫调配属图”注语云：

> 今雅俗只行七宫十二调，而角不预焉。

这说明当时只用十九宫调，角调已不在内。此书“宫调应指图”则只把十九宫调标出：

> 七宫：黄钟宫（凡）、仙吕宫（工）、正宫（合）、高宫（下四）、南吕宫（尺）、中吕宫（一）、道宫（上）。
>
> 十二调：大石调（四）、小石调（尺）、般涉调（工）、歇指调（勾）、越调（六）、仙吕调（上）、中吕调（六）、正平调（四）、高平调（一）、双调（上）、黄钟羽（尺）、商调（下凡）。（原标为俗字谱，今传本讹伪过半，此改用音谱，错讹处已迳改）

此所谓宋乐通行十九宫调，与段氏《乐府杂录》沈氏《梦溪笔谈》所载燕乐二十八调已失九调，所失九调中除七角调外，尚有高大石调、高般涉调。此十九调就其所标字谱看，与沈括《梦溪笔谈》二十八调所用音阶全同。今据其五音宫调配属图表所标八十四调字谱，考查其十九调音阶如下：

<table>
<tr><td>均</td><td colspan="3">黄钟均</td><td colspan="2">大吕均</td><td></td><td colspan="3">夹钟均</td><td></td><td colspan="3">仲吕均</td><td></td><td colspan="3">林钟均</td><td colspan="3">夷则均</td><td></td><td colspan="3">无射均</td><td></td></tr>
<tr><td>调名</td><td>正黄钟宫</td><td>大石调</td><td>般涉调</td><td>高宫</td><td></td><td></td><td>中吕宫</td><td>双调</td><td>中吕调</td><td></td><td>道宫</td><td>小石调</td><td>正平调</td><td></td><td>南吕宫</td><td>歇指调</td><td>高平调</td><td>仙吕宫</td><td>商调</td><td>仙吕调</td><td></td><td>黄钟宫</td><td>越调</td><td>羽调</td><td></td></tr>
<tr><td>律名</td><td>黄钟宫</td><td>黄钟商</td><td>黄钟羽</td><td>大吕宫</td><td></td><td></td><td>夹钟宫</td><td>夹钟商</td><td>夹钟羽</td><td></td><td>仲吕宫</td><td>仲吕商</td><td>仲吕羽</td><td></td><td>林钟宫</td><td>林钟商</td><td>林钟羽</td><td>夷则宫</td><td>夷则商</td><td>夷则羽</td><td></td><td>无射宫</td><td>无射商</td><td>无射羽</td><td></td></tr>
<tr><td>结音</td><td>合</td><td>四</td><td>工</td><td>下四</td><td></td><td></td><td>下一</td><td>上</td><td>合</td><td></td><td>上</td><td>尺</td><td>四</td><td></td><td>尺</td><td>工</td><td>一</td><td>下工</td><td>下凡</td><td>上</td><td></td><td>下凡</td><td>六</td><td>尺</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
<tr><td>紧五</td><td colspan="3"></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
<tr><td>五</td><td colspan="3"></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
<tr><td>下五</td><td colspan="3"></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
<tr><td>六</td><td colspan="3"></td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3">下凡(变徵)</td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
<tr><td>凡</td><td colspan="3">凡(闰)</td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3">凡(变徵)</td><td></td><td colspan="3">凡(角)</td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
<tr><td>下凡</td><td colspan="3"></td><td colspan="2">下凡(羽)</td><td></td><td colspan="3">下凡(徵)</td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">下凡(商)</td><td></td><td colspan="3">下凡(宫)</td><td></td></tr>
<tr><td>工</td><td colspan="3">工(羽)</td><td colspan="2"></td><td></td><td colspan="3">工(变徵)</td><td></td><td colspan="3">工(角)</td><td></td><td colspan="3">工(商)</td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3">工(闰)</td><td></td></tr>
<tr><td>下工</td><td colspan="3"></td><td colspan="2">下工(徵)</td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">下工(宫)</td><td></td><td colspan="3"></td><td></td></tr>
</table>

接上页

均	黄钟均			大吕均			夹钟均				仲吕均				林钟均			夷则均				无射均			
调名	正黄钟宫	大石调	般涉调	高宫			中吕宫	双调	中吕调		道宫	小石调	正平调		南吕宫	歇指调	高平调	仙吕宫	商调	仙吕调		黄钟宫	越调	羽调	
律名	黄钟宫	黄钟商	黄钟羽	大吕宫			夹钟宫	夹钟商	夹钟羽		仲吕宫	仲吕商	仲吕羽		林钟宫	林钟商	林钟羽	夷则宫	夷则商	夷则羽		无射宫	无射商	无射羽	
结音	合	四	工	下四			下一	上	合		上	尺	四		尺	工	一	下工	下凡	上		下凡	六	尺	
尺	尺(徵)			尺(变徵)			尺(角)				尺(商)				尺(宫)			尺(闰)				尺(羽)			
勾	勾(变徵)														勾(闰)										
上				上(角)			上(商)				上(宫)							上(羽)				上(徵)			
一	一(角)										一(闰)				一(羽)										
下一				下一(商)			下一(宫)											下一(徵)				下一(变徵)			
四	四(商)						四(闰)				四(羽)				四(徵)			四(变徵)				四(角)			
下四				下四(宫)																					
合	合(宫)			合(闰)			合(羽)				合(徵)							合(角)				合(商)			

从此表中可以看出，其所用音阶皆与沈氏笔记所载燕乐音阶，与前表相同。各均之变宫虽谓之闰位，而皆在正位，非为下一律之所谓降Si。另外其图表中所列闰调，即变宫调，亦标出俗名谓角，其七（闰）角音高正与七均音阶中闰音相同。这进一步证明，宋乐角调（变宫调）的消失，正是由其音阶已规范为完整的大调式，已不用所谓降Si之故。宋乐已完全转入大调式，在乐调上除不用角（闰）七调外，亦不用高宫均，此虽设高宫于此均首，实形同虚设，盖入宋以来仅用十八调，高宫一调亦不预焉。《宋史·乐志》载宋初教坊四部乐云：

> 所奏凡十八调四十大曲……不用者有十调：一曰高宫，二曰高大石，三曰高般涉，四曰越角，五曰商角，六曰高大石角，七曰双角，八曰小石角，九曰歇指角，十曰林钟角。

所用十八调中因“正平调无大曲、小曲无定数”，据前引沈括《梦溪笔谈》云其为清乐三调之遗，“乐品皆短小，其声噍杀”，又渐不被教坊所用，故《宋史·乐志》称嘉祐初乐作“教坊十七调”。盖亦由正平调中清乐遗曲已不合大调之乐。而十八调即宋代词乐即宋代官腔歌曲所遵用之调律。

7. 燕乐二十八调的基本特征

从以上诸方面材料，我们大体可以看到燕乐二十八调的以下主要特征。

（1）燕乐二十八调是唐天宝以来宫廷俗乐（燕乐）各部当的结合体，是以太常十部乐之五均十四调为基础，而加入教坊法部的新旧清乐均调而形成的律调体系。这一律调体系反映出隋唐燕乐是以胡部新声为主体，华夷兼容的音乐艺术。

（2）燕乐二十八调实质是两种乐调，或说两种调式音乐的结合。我国宫廷雅乐是宫调式音乐，即主宫（主黄钟）之乐。自汉魏以来宫廷俗乐源于楚声，乃羽调式，为典型的小调式，此即六朝沿用之清乐体系。而隋唐以来所行胡部新乐为传自龟兹的古印度乐，乃商调式乐，即为主商（主太簇）的一种音乐体系，其大体属大调式乐。此乐成为隋唐以来太常九部、十部乐之主体。燕乐二十八调属此商调乐者为苏祇婆七调五均体系之太簇均四调，沙陀（正宫）、大石、盘涉、大石角及双调、小石、歇指、越调所谓四商共计八调。属清乐之羽调乐者为南吕宫、仙吕宫、平调、高平调、商调、仙吕调、黄钟羽（即黄钟调）六调。而道调宫出自道调、道曲，原为太常乐，高宗时创，玄宗朝成为教坊习常肆业之乐，水调原为清乐曲，太常十四调借用之，后易为胡名歇指调。其余中吕宫、中吕调、黄钟宫三宫为以律名添入者，黄钟宫自唐以来有律无乐。高宫四均用太簇四均胡名加“高”字。而所谓七角，原天宝太常十四调中仅太簇、林钟两角，亦因其在小调式规范中太簇角在闰位 C，而林钟角在闰位 F，故两调所列曲名多为羽调曲，故丘老《燕乐探微》谓《羯鼓录》之太簇角曲，实为太簇羽曲。其余五角亦徒有其名而已。

（3）以下徵（夹钟）为律本，以下徵（夹钟）收四调。作为胡部新乐之十部乐主体之苏祇婆五均四调之律，原本为“不用黍律，以琵琶弦叶之”（《辽史・乐志》），并无律吕音高标准，唐人谓其“主太簇”，盖其为商调乐，以十二律言之其基音在太簇。故太常将苏祇婆一律派入太簇一均，以其宫娑陁力，即沙陀调称太簇宫，为太常十四调之调首，并在二十八调中称为正宫，正如前面提到的燕乐之律为下徵商律，二十八调亦体现出这一特点。所谓正宫在太簇一律，谓下徵 C 调之太簇。清乐原本以正律姑洗（即倍四管）A 音为黄钟，日本古律黄钟即清律之遗。十部乐之清商及教坊法部皆用此律。此律之宫在天宝后统一入下徵 C 调律时，已为羽音。“宫逐羽音”、“商角同用”是清乐律合入下徵律的换律程序的具体体现。

以下徵 C 为黄钟，为律本，则胡乐新声居太簇均及五均之商，为其商，为律首；而清乐旧调居林钟、南吕二均及五均之羽，为其羽，为四调之首。而下徵 C 调，乃两律之所出，为两律之宫。此即燕乐乐调之基础——宫、商、羽三调。而下徵 C 调又为清乐黄钟 A 调之角，亦即龟兹律太簇均调首沙陀调之变宫，这就是所谓角调。蔡元定《燕乐原辨》云：“燕乐以夹钟收四声，曰宫，曰商，曰羽，曰闰，闰为角。其正角声、变徵声、徵声皆不收，而独用夹钟为律本，此其夹钟收四声之略也。”所揭示的即为燕乐夹钟（下徵）律与四调的关系。

清儒如凌廷堪《燕乐考原》、陈澧《声律通考》诸说，已不知调为何物，直指四调为四声，故谓琵琶四弦，故有四调，误以四音位（音高，音名即今称调高）为调式，而将二十八调之四调解为四均，燕乐之四声（调）七均遂被篡改为四均七调，燕乐四

调原义亦被所掩。均者，即律位，乃音高。四调七均，非谓燕乐二十八调仅用四个音调或七个音调，实际正如沈括所讲，是“布在十一律”，十二均中用其十一均。而倘按下徵律，即C调音阶来看，十二律已被完整地使用。今列二十八调音位表如下：

		C	$^{\#}$C	D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B
		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
		合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
B	应												越角
^{b}B	无	商调							仙吕调		商角(林钟角)	仙吕宫	
A	南							高平调		歇指角	南吕宫		歇指调
^{b}A	夷												
G	林					正平调		小石角	道调宫		小石调		
$^{\#}$F	蕤												
F	仲			中吕调		双角	中吕宫		双调				
E	姑												
^{b}E	夹	高般涉调		高大石角	高宫		高大石调						
D	太		大石角	正宫		大石调							般涉调
$^{\#}$C	大												
C	黄	黄钟宫		越调							黄钟调		越角

8. 燕乐八十四调律与中管二十调

北宋以来除燕乐二十八调说外，尚有八十四调说，虽其有雅俗并行之义，但从其用下徵音阶与全面反映燕乐之琵琶二十八调律与中管二十调律，我们仍然可以将其视为燕乐调律。由于自明清以来人们对这一调律缺乏认真地了解辨析，既影响了我们对于燕乐调律真貌的揭示，也使一些模糊认识得不到澄清。

宋仁宗赵祯的《景祐乐髓真经》（简称《乐髓真经》）是第一部燕乐八十四调律。此律首先将七声溯源到苏祇婆琵琶七调，并将燕乐之琵琶二十八调与中管二十调全部纳入其中，又将律调名与俗调名对应标出。由于此律的律调名是音位与调名合成（即为调式），如其南吕羽，是以南吕为羽，故在黄钟均，俗称般涉调。与沈括二十八调律之律调名同，而与南宋如张炎所用之调式律调不同。张炎谓般涉调律名为黄钟羽，盖其为黄钟均之羽。另一点是《乐髓真经》中所收燕乐二十八调之角调出现了错位。从其体例上讲，所谓八十四调只是八十四声，也就必然将角声标角调，变宫声标变宫调。因此有可能将燕乐二十八调之七角、七个音位整理到音调同律。赵祯毕竟为知乐之君，其曾

亲自制乐、制器，故而对燕乐七角，每个具有俗称之角的音高、均位不能置之不顾。如其律黄钟均之角用姑洗，律名为姑洗角，即以姑洗为角，此音高均位在二十八调中为高平调与小石角（即仲吕闰），故在姑洗角律名下标小石角。然一为姑洗角，实为姑洗之音，一为仲吕变宫，其声亦应姑洗。又如其仲吕均之角。律名为南吕角，以其音位在南吕，而俗名却以越角对应，越角为无射变宫，其音位亦在南吕。《乐髓新经》中七角的错位不在其不知律，而是为其八十四声体例故。而倘在曲中，则依“借煞”之例。以其结杀相同。如道调宫，即道宫，其均位音高在仲吕，《乐髓新经》既将其标在仲吕宫之俗称道调宫，又标在蕤宾均之变宫，即仲吕变宫之俗称为道调宫。然其燕乐七角之错位要在以角音标角调，未以变宫位标角调，未必主张燕乐角调有正、闰之分。正朔、正闰、正变之分皆由自南宋文人，盖其以家国社稷之寓论经、治史、谈乐，闰角之说亦自南宋始。《乐髓新经》全书未传，存于《宋史》者文字错讹甚多。限于本书体例与篇幅，惜不能对《宋史》摘录之文勘证转引。仅据其文制成《乐髓新经》八十四调表，校改处亦不便一一标出，姑将几条明显错处注明于表末。

		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	大清	太清	夹清
		合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	尖五
黄钟均	律名	黄钟宫		黄钟商		姑洗角		蕤宾变徵	林钟徵		南吕羽	应钟变宫					
	俗名	正宫		大石调		小石角		应钟徵	黄钟徵		般涉调	中管 黄钟宫					
大吕均	律名		大吕宫		夹钟商		仲吕角		林钟变徵	夷则徵		无射羽		黄钟变宫			
	俗名		高宫		高大石调		中管 小石角		黄钟徵	大吕徵		高般涉调		正宫			
太簇均	律名			太簇宫		姑洗商		蕤宾角		夷则变徵	南吕徵		应钟羽		大吕变宫		
	俗名			中管 高宫		中管 高大石调		歇指角		大吕徵	太簇徵		中管高 般涉调		高宫		
夹钟均	律名				夹钟宫		仲吕商		林钟角		南吕变徵	无射徵		黄钟羽		太簇变宫	
	俗名				中吕宫		双调		林钟角		太簇徵	夹钟徵		中吕调		中管高宫	
姑洗均	律名					姑洗宫		蕤宾商		夷则角		无射变徵	应钟徵		大吕羽		夹钟变宫
	俗名					中管 中吕宫		中管 中吕商		中管 林钟角		夹钟徵	姑洗徵		中管 中吕调		中吕宫
仲吕均	律名					姑洗变宫	中吕宫		林钟商		南吕角		应钟变徵	黄钟徵		太簇羽	
	俗名					中管 中吕宫	道调宫		小石调		越角		姑洗徵	中吕徵		平调	
蕤宾均	律名						中吕变宫	蕤宾宫		夷则商		无射角		黄钟变徵	大吕徵		夹钟羽
	俗名						道调宫	中管 道调宫		中管 小石调		中管 越角		仲吕徵	蕤宾徵		中管平调
林钟均	律名					姑洗羽		蕤宾变宫	林钟宫		南吕商		应钟角		大吕变徵	太簇徵	
	俗名					高平调		※中管 小石角	南吕宫		歇指调		大石角		蕤宾徵	林钟徵	
夷则均	律名						仲吕羽		林钟变宫	夷则宫		无射商		黄钟角		太簇变徵	夹钟徵
	俗名						仙吕调		南吕宫	仙吕宫		林钟商		高大石角		林钟徵	夷则徵
南吕均	律名					姑洗徵		蕤宾羽		夷则变宫	南吕宫		应钟商		大吕角		夹钟变徵
	俗名					南吕徵		中管 仙吕调		仙吕宫	中管 仙吕宫		中管 林钟商		中管高 大石角		夷则徵
无射均	律名					姑洗变徵	仲吕徵		林钟羽		南吕变宫	无射宫		黄钟商		太簇角	
	俗名					南吕徵	无射徵		黄钟羽		※中管 仙吕角	黄钟宫		越调		※双角	
应钟均	律名						仲吕变徵	蕤宾徵		夷则羽		无射变宫	应钟宫		大吕商		夹钟角
	俗名						无射徵	应钟徵		中管 黄钟羽		黄钟宫	中管 黄钟宫		中管 越调		中管 双角

※燕乐七角，原皆写作调，表中已改称角。双角，原作“变角”；中管小石角，原作“中管道调宫”；中管仙吕调，原作“中管仙吕宫”，显讹，表中已据改。

《乐髓新经》的八十四调说发表于北宋初，其时“太常、教坊、钧容及天下州县各自为律”（《宋史·乐志》引《景祐乐髓新经》），赵祯欲以其说律天下之乐。张炎《词源》与陈元靓《事林广记》之八十四调说皆发表于南宋末，刊行于入元。燕乐及其理论不仅已经词乐之规范，且又值礼乐文教新旧兴废之渐，故所述八十四调其志仅在保留文献，非有齐乐之念。两者相较，其律调名皆用之调式，即黄钟宫曰正宫调，黄钟商曰大石调，指黄钟均之宫、之商也。两者皆有闰位，即每均变宫，并皆与燕乐七角相应，如黄钟闰为大石角，仲吕闰为小石角。然又在角音位仍标为角，《词源》并皆标以“正角”。此即后人指宋人角调有正、闰之实柄。而《事林广记》则未有正角之说。此确为其时燕乐中已无角调曲，时人不识角调为何物，张炎知乐而不识律，其《词源》上部论律皆照搬前儒律吕之说，而未能如段、沈之明燕乐调律源流。至其言角，不仅有此模棱之说，其“律吕四犯”之角位亦尽错位（见后犯调说）。张、陈八十四调说最大不同是陈说依均位音高之调序列，张炎则是依十二宫之调序列。限于篇幅，不能尽录全书，今将《词源》中八十四调说与《事林广记》中“乐星图”疏理校勘后，各制一表附后，读者得以比较辨识焉。

《词源》八十四调表

		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
		合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
黄钟均	律名	黄钟宫		黄钟商		黄钟角		黄钟变	黄钟徵		黄钟羽		黄钟闰
	俗名	正黄钟宫		大石调		正黄钟角		正黄钟变徵	正黄钟正徵		般涉调		大石角
大吕均	律名	大吕闰	大吕宫		大吕商		大吕角		大吕变	大吕徵		大吕羽	
	俗名	高大石角	高宫		高大石调		高宫角		高宫变徵	高宫正徵		高般涉调	
太簇均	律名		太簇闰	太簇宫		太簇商		太簇角		太簇变	太簇徵		太簇羽
	俗名		中管高大石角	中管高宫		中管高大石调		中管高宫角		中管高宫变徵	中管高宫正徵		中管高般涉调
夹钟均	律名	夹钟羽		夹钟闰	夹钟宫		夹钟商		夹钟角		夹钟变	夹钟徵	
	俗名	中吕调		双角	中吕宫		双调		中吕正角		中吕变徵	中吕正徵	
姑洗均	律名		姑洗羽		姑洗闰	姑洗宫		姑洗商		姑洗角		姑洗变	姑洗徵
	俗名		中管中吕调		中管双角	中管中吕宫		中管双调		中管中吕角		中管中吕变徵	中管中吕正徵
仲吕均	律名	仲吕徵		仲吕羽		仲吕闰	仲吕宫		仲吕商		仲吕角		仲吕变
	俗名	道宫正徵		正平调		小石角	道宫		小石调		道宫角		道宫变徵

续表

		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
		合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
蕤宾均	律名	蕤宾变	蕤宾徵		蕤宾羽		蕤宾闰	蕤宾宫		蕤宾商		蕤宾角	
	俗名	中管道宫变徵	中管道宫正徵		中管正平调		中管小石角	中管道宫		中管小石调		中管道宫角	
林钟均	律名		林钟变	林钟徵		林钟羽		林钟闰	林钟宫		林钟商		林钟角
	俗名		南吕变徵	南吕正徵		高平调		歇指角	南吕宫		歇指调		南吕角
夷则均	律名	夷则角		夷则变	夷则徵		夷则羽		夷则闰	夷则宫		夷则商	
	俗名	仙吕角		仙吕变徵	仙吕正徵		仙吕调		商角	仙吕宫		商调	
南吕均	律名		南吕角		南吕变	南吕徵		南吕羽		南吕闰	南吕宫		南吕商
	俗名		中管仙吕角		中管仙吕变徵	中管仙吕正徵		中管仙吕调		中管仙吕角	中管仙吕宫		中管双调
无射均	律名	无射商		无射角		无射变	无射徵		无射羽		无射闰	无射宫	
	俗名	越调		黄钟角		黄钟变徵	黄钟正徵		羽调		越角	黄钟宫	
应钟均	律名		应钟商		应钟角		应钟变	应钟徵		应钟羽		应钟闰	应钟宫
	俗名		中管越调		中管黄钟角		中管黄钟变徵	中管黄钟正徵		中管羽调		中管越调	中管黄钟宫

《事林广记》（乐星图）八十四调表

		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
		合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
宫	律名	黄钟宫	大吕宫	太簇宫	夹钟宫	姑洗宫	仲吕宫	蕤宾宫	林钟宫	夷则宫	南吕宫	无射宫	应钟宫
	俗名	正宫	正高宫	中管高宫	中吕宫	中管中吕宫	道宫	中管道宫	南吕宫	仙吕宫	中管仙吕宫	黄钟宫	中管黄钟宫
商	律名	无射商	应钟商	黄钟商	大吕商	太簇商	夹钟商	姑洗商	仲吕商	蕤宾商	林钟商	夷则商	南吕商
	俗名	越调	中管越调	大石调	高大石调	中管高大石调	双调	中管双调	小石调	中管小石调	歇指调	商调	中管商调
角	律名	夷则角	南吕角	无射角	应钟角	黄钟角	大吕角	太簇角	夹钟角	姑洗角	仲吕角	蕤宾角	林钟角
	俗名												
变徵	律名	蕤宾变	林钟变	夷则变	南吕变	无射变	应钟变	黄钟变	大吕变	太簇变	夹钟徵	姑洗变	仲吕变
	俗名												
徵	律名	仲吕徵	蕤宾徵	林钟徵	夷则徵	南吕徵	无射徵	应钟徵	黄钟徵	大吕徵	太簇徵	夹钟徵	姑洗徵
	俗名												
羽	律名	夹钟羽	姑洗羽	仲吕羽	蕤宾羽	林钟羽	夷则羽	南吕羽	无射羽	应钟羽	黄钟羽	大吕羽	太簇羽
	俗名	中吕调	中管中吕调	正平调	中管正平调	高平调	仙吕调	中管仙吕调	黄钟羽	中管黄钟羽	般涉调	高般涉调	中管高般涉调
闰	律名	大吕闰	太簇闰	夹钟闰	姑洗闰	仲吕闰	蕤宾闰	林钟闰	夷则闰	南吕闰	无射闰	应钟闰	黄钟闰
	俗名	高大石角	中管高大石角	双角	中管双角	小石角	中管小石角	歇指角	商角	中管商角	越角	中管越角	大石角

燕乐四声二十八调乃琵琶调，此为古今共说，然其非源于琵琶，乃为胡汉合律并以下徵为律本的产物。据晚唐段安节《乐府杂录》记载，燕乐除二十八调外，尚有中管调二十调：

> 右件二十八调。琵琶二（八）十四调方得足。五弦五本，共应二十八调本。笙二十八调本外，别有二十本管中（中管）调……筝只有宫、商、角、羽四调，临时移柱，应二十八调。

琵琶应八十四调，已见前说引日本唐乐古谱之琵琶八十四调旋宫法。笙则在二十八调外，别有二十中管调。二十调，今《中国古典戏曲论著集成》本据《古今说海》本作二十八调，误。明抄本《说郛》所录《谈壘》本（涵芬楼本《说郛》本于此）作二十调是。以上所及宋人八十四调说皆收有中管调。《乐髓新经》、《事林广记》同为二十调，《词源》作三十五调，多出中管角、变徵、徵十五调，非燕乐调，故应作二十调。据上三说，此中管二十调应为：

> 五宫：中管高宫、中管中吕宫、中管道宫、中管仙吕宫、中宫黄钟宫
> 五商：中管高大石调、中管双调、中管小石调、中管商调、中管越调
> 五羽：中管高般涉调、中管中吕调、中管正平调、中管仙吕调、中管黄钟羽
> 五角：中管高大石角、中管双角、中管小石角、中管商角、中管越角

此二十调除林钟均外，布在十一均，然此乐未传，仅存其律。

9. 关于燕乐没有徵调

前面提到唐天宝以后胡部新声与清乐旧调合为一律，以太常律即下徵林钟 C 音为诸调之律本，遂形成从以下徵为宫，而以其商（胡部新乐）、羽（清乐旧调）为主体的音乐，角调式乐或谓清乐之角，或谓苏祇婆太簇律之变宫，亦在太常十部律中，然其仍隶于商、羽两调体系，从天宝十三载太常颁布十四调中之太簇角、林钟角两调乐曲看，其基本为羽调曲。故七角调自唐以来即已有其名而无其实。胡汉合律以后的宫廷俗乐（不含所谓“外方乐”——即民间俗乐）规范为宫、商、羽、角四调，而无徵调。段安节《乐府杂录》二十八调图说所谓：“其徵音有其声，无其调”，就是对这一规范的明确说明。

燕乐二十八调之四调没有徵调，不是说没有徵音，正如段氏二十八调图所说，是“有其声”的，并且也不是说不存在徵调。前引《唐会要》与《新唐书》乐志皆提到开元间太常燕乐五调词一事，可证太常燕乐原有徵调。又，作为燕乐主体的龟兹乐部，据唐南卓《羯鼓录》云高昌部、疏勒部、天竺部等皆用其律。此书载玄宗用其律九十二曲名，分隶于太簇宫、太簇商、太簇角下，并云：

徵、羽调与胡部同，不载。

可见太常燕乐中太簇一均是有徵调的，并且胡部乐中亦皆有徵调曲，可惜南卓未能记录下来。宋代陈旸《乐书》卷一五九“李唐乐府曲调”曾收有徵调曲：

邪勒佛曲，入徵调也。

此为唐燕乐中有徵调曲的实证，而至于唐元稹《五弦弹》之“赵璧五弦弹徵调，徵声巉绝何清峭”，张祜《五弦诗》之“徵调侵弦乙，商声过指笼”，倘果谓徵调，而不是徵音，则亦如上述为唐乐有徵调之证明，然未明其所弹徵调为何曲也。

不用徵调，仅是华夷两乐合律之规范，更非无其均声，自宋儒以来误以为“徵角二调，其均自隋唐间已亡”（《宋史·乐志》引蔡絛疏）。故徽宗朝曾一度兴起为燕乐补徵、角二声之风。凭宋儒之聪明，此亦举手即得之事，故所创《徵招》、《角招》“曲谱颇和美，故一时盛行于天下，然教坊乐工嫉之如仇”（《宋史·乐志》）。朱熹所谓：

温公言本朝无徵音。窃谓五音如四时代谢，不可缺一。若无徵音，则本朝之乐大段不成说话？不特本朝无那徵，不特徵无，角亦无之。然只是太常乐无，那燕乐依旧有这个，也只是无徵调、角调，不是无徵音、角音……如说无徵，只是头声与尾声不是徵，这却不知是如何其中有个甚么欠缺处，所以做那徵不成。徽宗尝令人硬去做，然后做得成，却只是头一声是徵，尾后一声依旧不是，依旧走了。不知是如何？（《古今图书集成》三九卷引《朱子全书》）

就是代表了宋人对徵调的看法，也提到徽宗补徵调之举并非为成功之举。为什么“做那徵不成”？朱子亦不得其解。南宋姜夔亦谱有《徵招》、《角招》二曲，收在其《白石道人歌曲》中，据他讲：

自古少徵调曲也。徵为去母调，如黄钟之徵，以黄钟为母，不用黄钟乃谐……然黄钟以林钟为徵，住声于林钟，若不用黄钟声，便自成林钟宫矣。故大晟府徵调兼母声，一句似黄钟均，一句似林钟均，所以当时有“落韵”之语。

姜夔精于乐律，又有创作实践，故能将此事解释清楚。原来徽宗补徵之作成了“一句似黄钟均，一句似林钟均”，固当被教坊乐工拒之，“嫉之如仇”。这是为什么呢？因为倘以黄钟为宫，那么林钟即其徵也。下徵（林钟）C 为黄钟，其本身为正律黄钟之徵，故其为“母调”，而其徵已在下徵律（C 为黄钟）的林钟均，在 G 音，为子调。因为林钟宫为 G 调，要用 G 杀声，黄钟徵也为 G 调，用 G 调杀声，极不易辨别。不用母调，

即成林钟宫调，全用母调，即黄钟宫调（C 调），两者并用即成一句徵、一句宫。此如果作燕乐二十八调无徵调的理由，看似有理，实则不通。下徵律黄钟之徵在林钟均 G 音，与林钟宫同音，然不仅此调，在二十八调中与黄钟之徵同音者尚有双调，为中吕均之商，又有仙吕调，为仙吕均之羽，不仅要避宫，还要避商、避羽。因为 G 音即林钟均本身必有宫商等七种调式。倘按其说，黄钟商即越调，音在太簇均为 D，与正宫、高大石角、中吕调亦同为 D 音，其杀声住字相同，亦以此在十八调中不收商调乎？细查姜氏所谱《角招》、《徵招》二曲实为正律音阶曲，非为燕乐音阶。故宋儒从均调上解释燕乐二十八调不收徵调，犹不得其解。

清儒论燕乐如凌廷堪《燕乐考原》、陈澧《声律通考》皆主张琵琶为四弦，只能弹出宫、商、角、羽四调，故缺徵调。此已在均律说中有详论，然视宋人更为不知乐。既然十二律二十八调都能在四弦中弹出，何以不能做徵调？近人更踵清人之说，如丘老《燕乐探微》中除五弦中寻求徵调品法外，更为四弦琵琶设计增益徵调定弦，此视宋人更为徒劳之举。古人非不知徵调，古乐器亦非不能做徵调，仅因唐太常与胡汉两乐合律时用下徵为律本；将胡乐新声规范为商调律，清乐旧调规范为羽调律。此二调为燕乐调之核心。而宫调亦如角调，初亦有其律而无其乐。从天宝十三载太常颁布之十四调曲看，黄钟宫仅一曲为封禅祭祀乐，既非燕乐，亦非曲名。而道调宫数曲或由太簇均中来，或为羽调曲。太簇一均即使有沙陀调（太簇宫），亦非真正宫调。故上引流传于日本之唐乐，其沙陀调与越调同，其道调又实为羽调，并且基本上没有角调，故实际只限为商、羽两调。所谓无徵调，仅是两律合一之二十八宫调中无徵调。

前面提到对于燕乐二十八调无徵调一事，自宋以来人们试图从均律角度探讨其原因，并纠缠于徵调的音位，以证明徵调的存在。的确，从音位上，即均律上讲，诸均之徵位俱在，然亦同在宫、商、羽、角之位。即如上面所述，黄钟徵为 G，此音位在二十八调中为道宫（林钟宫）、双调（仲吕商）、仙吕调（仙吕羽）。今将五均之徵位同为其他调位情况列表如下：

徵调	均位	音高	同均位之调
黄钟徵	林钟宫	G	道宫（宫）双调（商）仙吕调（羽）
太簇徵	南吕宫	A	南吕宫（宫）小石调（商）商角（角）
仲吕徵	黄钟宫	C	黄钟宫（宫）商调（商）高般涉调（羽）
林钟徵	正宫	D	正宫（宫）越调（商）中吕调（羽）高大石角（角）
南吕徵	姑洗宫	E	大石调（宫）正平调（羽）双角（角）

10. 关于“角调之谜”

前面谈徵调时曾引宋儒所言：“徵角二调，其均自隋唐间已亡。”故角调在燕乐中的地位几等同于徵调，名存实无。然而角调及其均位之辩却成为后世辨识燕乐乐调流衍及燕乐音阶的关键问题。“一宫、二商、三角”，角为音阶第三级这是尽人皆知的常识，但唐天宝十三载以后胡乐新声与教坊旧乐合律中，取清乐之角作为太簇、林钟两均之角，其律位音阶则居于变宫一律之处，人们渐取此律位作为燕乐二十八调七角之律位，于是燕乐之角便移至羽后，或谓之变宫，或谓之“闰”，已成为七级音。今人又以其七角调之律位在低于变宫一律处，即宋人所说“闰”位，遂定燕乐音阶其七级音为降 Si。千百年来无论是燕乐角调正闰之争，还是以七角定燕乐音阶之误，皆缘自不明燕乐四调之角调的本原。

（1）天宝十四调中的角调。

《唐会要》所载天宝十三载太乐署所颁布的十四调曲，为胡部新乐与中华清乐结合的产物。此十四乐调，从以当时太常律之黄钟（下徵律，C 音）为律本来说，实际基本上为商调曲和羽调曲。十四调中五均之商加四均之羽（金风调按羽调计）即已占九调，太簇宫既为商均之宫，林钟宫所收之曲亦非宫调曲，实为商、羽各半。黄钟宫仅因其为律本而设，所收曲标为“大封山乐”者乃封禅之雅乐也，更非曲，故实为虚设。而其中太簇角、林钟角两调曲，据丘老《燕乐探微》115 ·“从曲名上辨认”一节中考定皆来自清乐，实为羽调曲：

> 太簇角调曲五（实为六），林钟角调七……据作者观察，这二角调都从清商曲中来，或为法曲。清商曲中的“平调”是角调……此其平调之遗欤？

清商之平调入燕乐即羽调式曲。丘老在辨识出此角调为平调之遗后，又在 116 节“从均调上分析·兼论《乐府杂录》（实为《羯鼓录》）中之太簇角应为太簇羽”一节中对《羯鼓录》所收太簇角十五曲的乐调进行了详实的勘证，其结论为：

> 上疑似外来曲名的十曲中，入般涉调（太簇羽）者九，入平调者一，其中入般涉调兼平调者一，入般涉调兼入黄钟羽，又兼入平调者一。认为中国曲名的五调中，入羽调者二，入黄钟羽者二，入商调者一。根据这项统计，可以肯定地说：《羯鼓录》“太簇角”三字为“太簇羽”之讹。

将太簇角说成是太簇羽的结论是不正确的，但丘老以上考证却清楚地证明了天宝间燕乐的角调确为采用了清乐之角位。我们再仔细辨识一下，便会发现所谓太簇角，即清乐之角，下徵林钟 C 音，与下徵律黄钟音高相同，此即清调之角（参见“乐拍说”节琵琶谱字）。此音位恰在太簇均之变宫低一律处，亦即被宋人蔡元定称之为闰者。而林钟

角，实则是平调之角，音位却当林钟 G 音，已在南吕均变宫（低一律）处，故而段安节二十八调图中明确标明林钟角在南吕均。而自天宝后教坊乐与太常十部乐合律后，当时规范之角调仅有此二调，今存日本唐乐古谱《博雅笛谱》中或称“太簇角盘涉调”，或称“角调”之角调曲，即此二调之遗。所谓七角者，盖后世依律增益者，即以此二角调之音位为例，将其余五均之角皆定在低于变宫一律处，故使后世误以为燕乐音阶之变宫皆低一律，即所谓降 Si 音阶。其咎不在天宝十三载太常颁布俗乐调名，而在于二十八调之始作俑者。今将天宝十四调之二角调律位标明如下：

	A	♭B	B	C	♯C	D	♭E	E	F	♯F	G	♭A
下徵律（律本）:	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
清乐角				角▲								
太簇均	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵
平调角											角▲	
南吕均	宫		商	角	变徵			徵	羽		变宫	

（2）二十八调之角调。

二十八调之初型，即天宝十四调中角调仅有清调角即太簇角，平调角即林钟角。后来规范为四调七均之二十八调后，角调也规范为七角调之模式。但恐怕除了以上二角调以外，其余五角基本处于有律无曲的情况。最早标出七角调律位的当然是段安节《乐府杂录》中的二十八调图。七角中太簇角，林钟角固然标在比变宫低一律处，但如双角等已标在变宫位。当为段氏所处晚唐，尚无宋人所言闰位概念，或只是根据各均为小调式者标在变宫低一律处，大调式者标在变宫位。其四调序列又根据当时琵琶定弦，或一弦为羽、变宫、宫、商四声，或二弦为羽、变宫、宫、商音序，故其二十八调图四调七运顺序成为羽、角、宫、商，明显地以变宫位指角。宋人沈括《梦溪笔谈》论二十八调，所言七角位置已在加一律的变宫处，而蔡元定《燕乐原辨》言燕乐七声音阶时用了“闰”声这一低变宫一律之声，代替“变宫”，但又提出“以闰加变”，似是指变宫位。这种闪烁其辞、吞吐不明的说法，还是给后人造成两种错觉：一是误以为燕乐七声音阶之变宫皆低一律。即其所创造的闰位，致使今人对燕乐部分误解为用降 Si。第二是给人们造成燕乐之角即正律之角，其律位恰为下徵之角，致使燕乐以变宫为角的错觉。而《新唐书・乐志》与《辽史・乐志》以宫、商、角、羽顺序列燕乐四调，或由笔述按音阶顺序取便，或由不知乐故，然皆无足证明燕乐角调之律位，故无须纠缠焉。而自《乐府杂录》以来诸家所说角调律位则是了解燕乐乐调变迁重要依据，今分列比较如下：

黄钟均	越角	无射下凡^{b}B/段	应钟凡 B/沈蔡张
太簇均	大石角	黄钟合 C/段	大吕下四$^{\#}$C/沈蔡张
夹钟均	高大石角	大吕下四$^{\#}$C/	太簇四 D/段沈蔡张
仲吕均	双角	夹钟下一^{b}E/	姑洗－E/段沈蔡张
林钟均	小石角	仲吕上 F/段沈	蕤宾勾$^{\#}$F/蔡张
南吕均	（唐）林钟角 （宋）歇指角	林钟尺 G/段沈	夷则^{b}A/蔡张
（唐）夷则均 （宋）无射均	（唐）歇指角 （宋）林钟角	夷则^{b}A/	南吕 A/段沈张蔡

▲此标均名，按宋人二十八调均名。谱字依宋乐，比唐乐高二律。

▲段指段安节说，沈指沈括说，蔡指蔡元定说，张指张炎说。

（3）“角调之谜”。

前面已经揭示出燕乐二十八调之七角调之真相本律。唐天宝十三载太常十部与教坊法部合律后，仅存清、平两调之角调，按太常律，即所谓燕乐律本下徵 C 为黄钟，恰为太簇均与林钟均之低变宫（低变宫一律）音位，即所谓太簇角与林钟角。后来燕乐乐调规范为四调七均之二十八调，角调增益为七角，即依太簇角分与林钟角之律位，指各均低变宫一律之处。以宋人之聪明，遂造出一闰位，专指燕乐二十八调之角调律位，以明示其与七声之角声、变宫并非同一音位。然入宋以来，清乐音阶渐被下徵音阶取代，原唐燕乐中二角调曲亦渐不传，实际上人们已不识燕乐之角为何物。故而沈括《梦溪笔谈》与张炎《词源》所言角调，皆已指七均之变宫，蔡元定《燕乐原辨》所谓“以闰加变”，即为宋人已将角调位置由“闰”位移至变宫音位的体现。然而后儒不仅如宋儒已不识燕乐角调为何物，且于宋儒所论燕乐之角亦莫辨其律，故而生发出所谓“角调之谜”，为治燕乐者又增一障。

清凌廷堪《燕乐考原》论角调云：

> 七角一均，本非正声，故于琵琶弦借用之。闰角则借用七商，故其角与七商同。正角则借用七宫，故其调名与七宫同。

此将燕乐乐调与正律律调完全混为一谈，所谓正角用七宫名，完全是律称。黄钟均之宫即称黄钟宫，黄钟均之角亦必称黄钟角，非借用。而燕乐二十八宫调之“商角同用”盖由两律交织之故，已见于前考。燕乐中更无所谓“正角”、“闰角”之别。凌氏临终前草创燕乐乐调表，得见张炎《词源》方将所谓“南宋七闰”与“北宋七角”、“笔谈七角”并列，谓：

> 七角一均，所用律名，在在不同。竟成，移步改观，阅之心目俱乱。

遂对表“望洋辄叹”，未及订正，“越翼日，不幸哲人遽萎”。(《燕乐考原》卷六附凌氏门人张其锦“燕乐表”尾识）辨别角律之工未竟，哲人遽殒，此亦一千古憾事。日本学者林谦三《隋唐燕乐调研究》中其“角调”一节中云：

> 《唐会要》所记角调有二，太簇角与林钟角，两者都没有附带着时号。《唐书》俗乐二十八调中有七角的时号，七角中如有与此二角相当者，则应该有时号并记。据宋人所说，七角不在正角位，而在变宫位，《唐会要》之二角也是在宫商羽三调之后，据此看来则二角怕与宋人之俗角相当。《唐书》二十八调之七角却不同，其顺位是在宫角之后，羽之前，即在正角位。与《唐会要》异。而其时号与宋闰位之角调同。然则《唐书》之七角是正角，《唐会要》之二角是闰者，二者盖有别。

又在“燕乐二十八调之流转”一节中云：

> 依据沈括，角调在宋代明明是被置于变宫位的。其理由不得而详。

林谦三氏已明见《唐会要》所载二角调与宋人所说之在变宫位者相同，然又深信《唐书》二十八调之角在商后的三级音的序列，于是亦踵凌氏《燕乐考原》之说，指《唐会要》二角为闰角，《唐书》之七角为正角。故对所谓以闰为角“是否为唐之遗式”惑而不解。看来系角调之千古谜结者乃《新唐书》之作者也。然《新唐书》之叙四调，盖由五声之序信笔书之，并未留意于角调之律位。而《唐会要》乃实录，《乐府杂录》、《梦溪笔谈》(论乐）其在探乐究律，故重在计较诸乐调之厘黍音序，倘以后二者勘比前者，当弃《新唐书》之说。而《辽史·乐志》所录二十八调之序列，乃为不识乐者所为，全据《新唐书》之说，更不足信。近世丘琼荪老《燕乐探微》力主唐乐律用下徵，于揭示燕乐之秘具开辟之功。然其不明燕乐二十八调中角调的原律真相，深信所谓正角之说，又蔽于所谓宋乐用正律的偏见，遂指宋人闰角说是将唐人下徵之正角误置，又“不知其本”。丘老本人则绕入自设之谜障，于其书专辟“角调之谜”(一)、“角调之谜”(二）两章，观其所说，言者即执“谜”不悟，读者也自难免“心目俱乱”。

丘老坚持认为燕乐之角即下徵之正角，并认为宋人谓变宫为角，是因为宋乐用正律，下徵之角即姑洗，恰与正律之变宫同位。其云：

> 要知《唐会要》中的太簇角，即《新唐书》中的大石角，《唐会要》中林钟角，即《新唐书》中的小石角。小石角为正声上的黄钟角调，以下徵的姑洗为角声，下徵的姑洗便是应钟，所以大石角也是正角调，其位在正。

又云：

> 所谓闰角者，实为下徵的角调，以林钟为黄钟，则应钟为姑洗，以姑洗为角，亦是正角。只是在正声上看来，这是应钟。宋人不知其本，便以为闰，这是一种错误。

既然宋乐用正律，何以不将七声全用正律音名，而独将其变宫与下徵之角相混？丘老只能解释为宋人将正律之角与下徵之角安错了位，而又“不知其本”。实则将正律之角与下徵之角安错位的正是丘老自己。其谓“小石角为正声上的黄钟角”，正与宋人谓小石角为姑洗角无异。正律黄钟角即下徵仲吕角，其音位在姑洗，故宋人谓之姑洗角。

丘老认为宋人将角调错位的原因在于“唐乐为下徵，宋乐为正声”，而当将唐律移高五律时，角调却“依从了唐乐的原调，没有随同宫、商、羽各调一同移高”，故而相差了五律。其依据是宋仁宗赵祯的《乐髓新经》中的七角“一概高了五律”。其在摘引《乐髓新经》七均四调说后，又列表证明其说:“(《乐髓新经》）角声七调没有一调能符合的，而且一概高了五律，这便是宋乐用正声之故”。实际上是由于丘老“宋人用正声”的目障，而未能辨清《乐髓新经》的乐调均律音位，而致误解。我们在前节介绍宋乐八十四调律时，已对《乐髓新经》的均调列表说明。只要稍加注意，《乐髓新经》的乐调与唐乐并无五律之差，而与前面辨析宋燕乐音阶时所言仅有二律之差，即以黄钟宫代正宫（太簇宫）之位。而其角调则依八十四调律例，标在角音位。但容易造成误解的是其将燕乐七角又随其音高配于角调律名后，结果是律调与俗调名音高同，而调不同，即以角配变宫。下面试将《乐髓新经》燕乐七角律调与俗调相配情况分列如下：

		调名	音序	均位	音高
黄钟均	律调名	姑洗角	黄钟之角	姑洗	一
	俗调名	小石角	仲吕之变宫	姑洗	一
大吕均	律调名	仲吕角	大吕之角	仲吕	上
	俗调名	中管小石角	蕤宾之变宫	仲吕	上
夹钟均	律调名	林钟角	夹钟之角	林钟	尺
	俗调名	林钟角（商角）	夷则之变宫	林钟	尺

续表

		调名	音序	均位	音高
仲吕均	律调名	南吕角	仲吕之角	南吕	工
	俗调名	越角	无射之变宫	南吕	工
林钟均	律调名	应钟角	林钟之角	应钟	凡
	俗调名	大石角	黄钟之变宫	应钟	凡
夷则均	律调名	黄钟角	夷则之角	黄钟	合
	俗调名	高大石角	大吕之变宫	黄钟	合
无射均	律调名	太簇角	无射之角	太簇	四
	俗调名	双角	夹钟之变宫	太簇	四

与之相反，丘老对于《梦溪笔谈》燕乐二十八调整说之角调，即变宫位皆认为“低了五律”，于是列表将沈氏原标角调亦皆勘正，提高五律，而变为所谓“正角”位。前节已经辨析燕乐二十八调之角调来源，其本为天宝十四调 中之太簇角与林钟角，即清平二调之角，其音位恰在太簇均与林钟角变宫低一律处。后燕乐规范为二十八调后，其七角位即按此二角位而定，即宋人所谓闰位。然自宋以来，燕乐中角调曲已随清乐一并消失，故闰位之角皆提高一律成为变宫位之角。而所谓正角，在燕乐二十八调中并不存在。细检《梦溪笔谈》所标七角均位与音高，皆在变宫，然其对应律调名却出现了混乱。如大石角，标结声凡，为黄钟均之变宫。按律名当为应钟角或黄钟闰，而沈氏则标作“姑洗角”，又回到黄钟均之角音，姑洗位，音高为一。由于其所标七角俗调名与结声音高皆准确地在变宫位，故不能仅据其错位的律调名，作为所谓正角的根据。丘氏对《梦溪笔谈》七角的勘误，一为将结音皆提高五律，一为将均位皆由变宫位调到角位，以就一己“正角”之说。然去沈氏原意与燕乐角调之律已不啻千里矣。实际对沈氏七角之说仅将律调名调到下徵律即合律无误。今复作勘正如下：

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	合		四		一	上	勾	尺		工		凡
俗调名	高大石角		双角		小石角		歇指角	林钟角		越角		大石角
律调名	中吕角		林钟角		南吕角		应钟角	黄钟角		太簇角		姑洗角
勘误	律调应为黄钟角		律调应为太簇角		律调应为姑洗角		律调应为蕤宾角	律调应为林钟角		律调应为南吕角		律调应为应钟角

（4）寄杀与犯声。

唐乐于天宝以前，胡乐新声与清乐诸夏之音各自有律，故重调不重均位。天宝十三载胡汉乐合律后，统“以夹钟收四声”，各部所用宫、商、羽、角（闰）皆一准于下徵律，派入七均二十八调之中。于是同一均位、同一音高之下，四调共用，而或原其部之宫，已在羽位；或原其部之角，亦入商调，所谓“商角同用，宫逐羽音”者是也。而作乐之人于移调转声之间皆依此律，后世遂有寄（借）、犯之说。

乐曲之调，乃以主音组成。主音最明显特征是施于乐曲之起调毕曲处，故古人以结声定其调。如以黄钟之商太簇做结音者，其主音为商，其为黄钟商。倘以太簇之宫太簇做结音者，虽同为太簇音，此主音已为宫音，则为太簇宫调。结音亦曰结声、杀声、煞声、住字。按律结音者为归本律，不能按律结音，不能归本律者，为偏杀、侧杀、寄杀、元杀。沈括《梦溪笔谈》卷六云：

> 今之燕乐……虽如此，然诸调杀声不能尽归本律 。故有偏杀、侧杀、寄杀、元杀之类，虽与古法不同，推之亦皆有理。

据宋人论四犯可知，当宫音杀而结用角音者为偏，宫音杀而结用羽声者为侧杀，用商音结者为旁杀，用他律之宫结者为元杀。然皆为借杀，皆在借音以就律。而作乐者又可利用此律在乐曲中做移调转声。或以宫入商，或移商刻羽，此即所谓犯调。张炎《词源》“律吕四犯”云：

> 以宫犯宫为正犯，以宫犯商为侧犯，以宫犯羽为偏杀，以宫犯角为旁犯，以角犯宫为归宫，周而复始。

关于犯调的条件，《词源》引姜夔《白石道人歌曲》云：

> 姜白石云，凡曲言犯者，谓以宫犯商，商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住。所住字同，故道调曲中犯双调，或双调曲中犯道调。其他准此。

四调相犯的条件是必须住字杀声相同者。宋王灼《碧鸡漫志》卷四云：“今越调《兰陵王》……此曲声犯正宫。”盖越调为无射商，与正宫住字皆为合。《词源》中又有律吕四犯表，将十二律四调相犯情况全部列出，实则燕乐仅用七律而已。表中宫、商、羽三调皆无误，唯角调错位，故录其表并作勘正如下：

律吕四犯

住字	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
宫犯商	黄钟宫	大吕宫	太簇宫	夹钟宫	姑洗宫	仲吕宫	蕤宾宫	林钟宫	夷则宫	南吕宫	无射宫	应钟宫
商犯羽	无射商	应钟商	黄钟商	大吕商	太簇商	夹钟商	姑洗商	仲吕商	蕤宾商	林钟商	夷则商	南吕商
羽犯角	夹钟羽	姑洗羽	仲吕羽	蕤宾羽	林钟羽	夷则羽	南吕羽	无射羽	应钟羽	黄钟羽	大吕羽	太簇羽
角归本宫	无射闰	应钟闰	黄钟闰	大吕闰	太簇闰	夹钟闰	姑洗闰	仲吕闰	蕤宾闰	林钟闰	夷则闰	南吕闰
勘误	无射闰应为大吕闰	应钟闰应为太簇闰	黄钟闰应为夹钟闰	大吕闰应为姑洗闰	太簇闰应为仲吕闰	夹钟闰应为蕤宾闰	姑洗闰应为林钟闰	仲吕闰应为夷则闰	蕤宾闰应为南吕闰	林钟闰应为无射闰	夷则闰应为应钟闰	南吕闰应为黄钟闰

表中之所以角声错位，是因为张炎误解了“商角同用”。前面已经提到商角同用是由于清乐律并入下徵律时，清乐之宫为下徵之羽，清乐之变宫（角）为下徵之商，故而造成二十八调中宫羽共称（如中吕宫之羽称中吕调，仙吕宫之羽称仙吕调，黄钟宫之羽称黄钟调）商角同名。这就是所谓“商角同用，宫逐羽声”。但“同用”共称不等于音高相同，如越调与越角其音有商与变宫之别，非同一音位。而与越调同一音位者反如大吕角，其他准此。其角声错位的情况也可以看出，犯调的本义原为三律互换而产生的。即燕乐之黄钟为下徵 C（宫），胡部新乐律为太簇 D（商），法曲为清乐律南吕 A（羽）。此三律在本均又皆为宫，故此三律相犯，并无角调。且燕乐中实无角调曲，角

之犯声，盖以律牵人，无实际意义。

(5)《事林广记》的四犯诀与八犯诀。

宋末元初陈元靓所撰《事林广记》于宫调“总叙诀”之后有“八犯诀”与“四犯诀”两则，其“四犯诀”为：

宫角羽商、商羽角宫、羽角宫商。

这是宫调四犯的三种序列，与张炎《词源》之“律吕四犯”所列序列不同。其第一种为宫犯角（闰位之角），角犯羽，羽犯商，商归本宫。第二种为商犯羽，羽犯角（闰位之角），角归本宫。第三种为羽犯角（闰位之角），角归本宫，宫犯商。其犯调的条件仍是以主调与犯调的结音必须相同。然而《事林广记》之四犯之角调却是指闰位，并未像《词源》之错位至“正角”。下面将《事林广记》“四犯诀”所讲三种序列依次列表如下：

①宫角羽商

住字	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
宫（犯角）	正黄钟宫（正宫）	大吕宫（高宫）	太簇宫（中管高宫）	夹钟宫（中吕宫）	姑洗宫（中管中吕宫）	仲吕宫（道宫）	蕤宾宫（中管道宫）	林钟宫（南吕宫）	夷则宫（仙吕宫）	南吕宫（中管仙吕宫）	无射宫（黄钟宫）	应钟宫（中管黄钟宫）
角（犯羽）	大吕角（高大石角）	太簇闰（中管高大石角）	夹钟闰（双角）	姑洗闰（中管双角）	仲吕闰（小石角）	蕤宾闰（中管小石角）	林钟闰（歇指角）	夷则闰（商角）	南吕闰（中管仙吕角）	无射闰（越角）	应钟闰（中管越调）	黄钟闰（大石角）
羽（犯商）	夹钟羽（中吕调）	姑洗羽（中管中吕调）	仲吕羽（正平调）	蕤宾羽（中管正平调）	林钟羽（高平调）	夷则闰（仙吕调）	南吕羽（中管仙吕调）	无射羽（羽调）	应钟羽（中管越调）	黄钟羽（般涉调）	大吕羽（高般涉调）	太簇羽（中管高般涉调）
商	无射商（越调）	应钟商（中管越调）	黄钟商（大石调）	大吕商（高大石调）	太簇商（中管高大石调）	夹钟商（双调）	姑洗商（中管双调）	仲吕商（小石调）	蕤宾商（中管小石调）	林钟商（歇指调）	夷则商（商调）	南吕商（中管商调）

②商羽角宫

住字	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
商(犯羽)	无射商(越调)	应钟商(中管越调)	黄钟商(越调)	大吕商(高大石调)	太簇商(中管高大石调)	夹钟商(双调)	姑洗商(中管双调)	仲吕商(小石调)	蕤宾商(中管小石调)	林钟商(歇指调)	夷则商(商调)	南吕商(中管商调)
羽(犯角)	夹钟羽(中吕调)	姑洗羽(中管中吕羽)	仲吕羽(正平调)	蕤宾羽(中管正平调)	林钟羽(高平调)	夷则羽(仙吕调)	南吕羽(中管仙吕调)	无射羽(羽调)	应钟羽(中管羽调)	黄钟羽(般涉调)	大吕羽(高般涉调)	太簇羽(中管高般涉调)
角(归宫)	大吕闰(高大石角)	太簇闰(中管高大石角)	夹钟闰(双角)	姑洗闰(中管双角)	仲吕闰(小石角)	蕤宾闰(中管小石角)	林钟闰(歇指角)	夷则闰(商角)	南吕闰(中管商角)	无射闰(越角)	应钟闰(中管越角)	黄钟闰(大石角)
宫	正黄钟宫(正宫)	大吕宫(高宫)	太簇宫(中管高宫)	夹钟宫(中吕宫)	姑洗宫(中管中吕宫)	仲吕宫(道宫)	蕤宾宫(中管道宫)	林钟宫(南吕宫)	夷则宫(仙吕宫)	南吕宫(中管仙吕宫)	无射宫(黄钟宫)	应钟宫(中管黄钟宫)

③羽角宫商

住字	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
羽(犯商)	夹钟羽(中吕调)	姑洗羽(中管中吕调)	仲吕羽(正平调)	蕤宾羽(中管正平调)	林钟羽(高平调)	夷则羽(仙吕调)	南吕羽(中管仙吕调)	无射羽(羽调)	应钟羽(中管羽调)	黄钟羽(般涉调)	大吕羽(高般涉调)	太簇羽(中管高般涉调)
角(归宫)	大吕闰(高大石角)	太簇闰(中管高大石角)	夹钟闰(双角)	姑洗闰(中管双角)	仲吕闰(小石角)	蕤宾闰(中管小石角)	林钟闰(歇指角)	夷则闰(商角)	南吕闰(中管商角)	无射闰(越角)	应钟闰(中管越角)	黄钟闰(大石角)

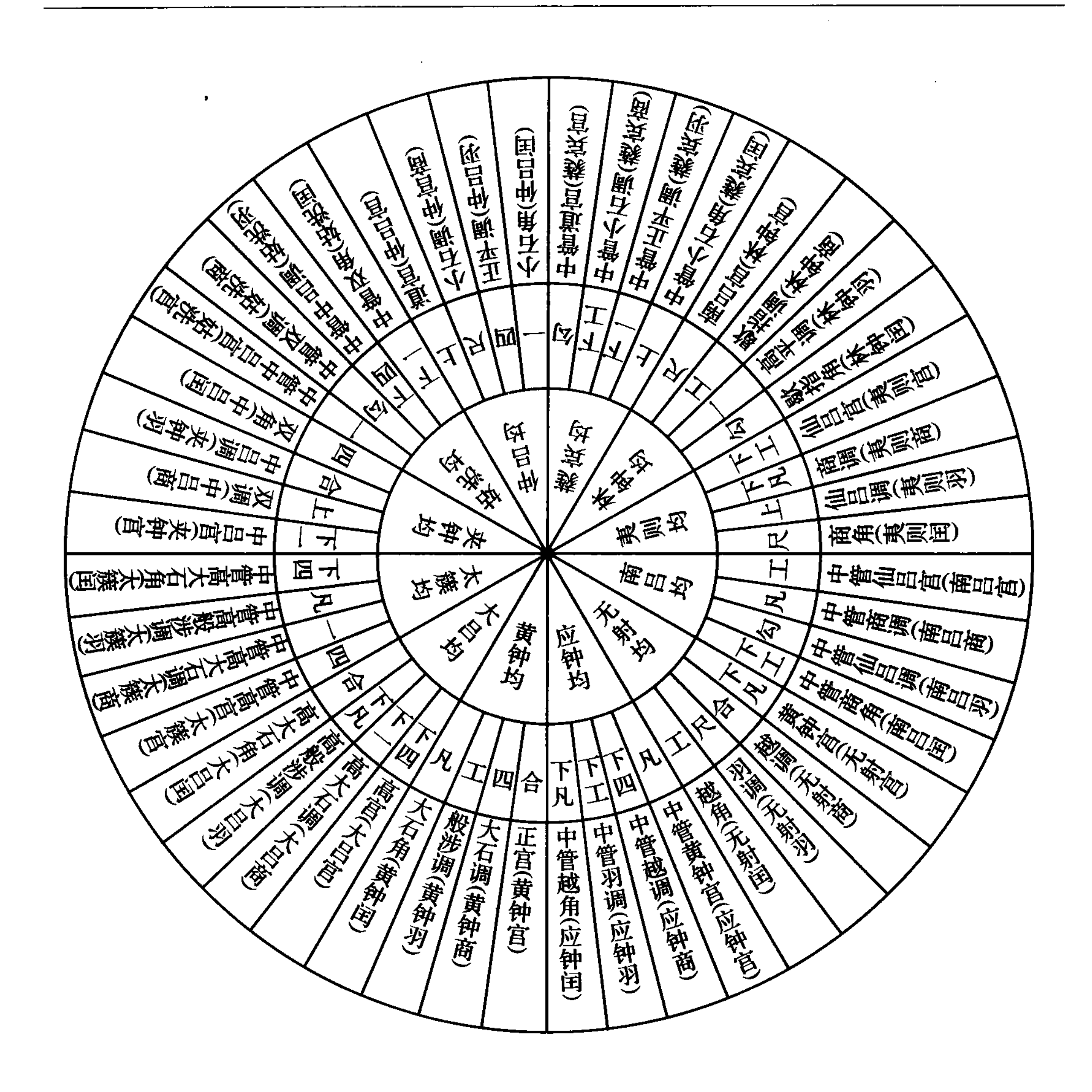
续表

住字	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡
宫（犯角）	正黄钟宫（正宫）	大吕宫（高宫）	太簇宫（中管高宫）	夹钟宫（中吕宫）	姑洗宫（中管中吕宫）	仲吕宫（道宫）	蕤宾宫（中管道宫）	林钟宫（南吕宫）	夷则宫（仙吕宫）	南吕宫（中管仙吕宫）	无射宫（黄钟宫）	应钟宫（中管黄钟宫）
商	无射商（越调）	应钟商（中管越调）	黄钟商（大石调）	大吕商（高大石调）	太簇商（中管高大石调）	夹钟商（双调）	姑洗商（中管双调）	仲吕商（小石调）	蕤宾商（中管小石调）	林钟商（歇指调）	夷则商（商调）	南吕商（中管商调）

“八犯”是从燕乐四十八调，即八十四调中除去角、变徵及徵调三十六调出发，形成的“逆八”相犯，即逆数隔八相犯，相犯八次仍归本位。实际上仍为宫、商、角（闰）、羽四调相犯，仍不出“四犯”范围。“八犯诀”如下：

> 宫商角羽宫商羽，三出逆八七归祖。商宫角角羽商宫，四出逆八八归宗。羽角宫商复再动，三四五六逆八用。

这里也是提出宫起、商起、羽起三种序列。每种序列皆为相犯八次仍回到本位。宫复宫位、商回商位，羽归本音。如以结音为厶（合）之调为例，在四十八调中共四见，即正宫（黄钟宫）、越调（无射商）、中吕调（夹钟羽）、高大石角（大吕闰），即宫、商、角、羽四调，此四调可以相犯，而其在四十八调图中则是从中吕调起逆数各隔八位。如宫起逆八则为宫：正宫（合）——商，越调（合）——角，高大石角（合）——羽，中吕调——宫，正宫（合）——商，越调（合）——羽，中吕调（合），这角之高大石角位置与羽之中吕调倒置，将其提出再按十二律隔八相生之序逆数七次仍回本宫，即正宫（合）。其商起者顺序即为越调——正宫——高大石角——中吕调——越调——正宫——中吕调。此中吕调是从角之高大石 仍按前之十二律隔八相生之序逆数九次（八归宗言犯八次归本位）而得。羽起者则当为中吕调——高大石角——正宫——越调——越调——正宫——高大石角——中吕调，即羽角宫商商宫角羽。为进一步了解此所谓逆八相犯，七归、八归之说，兹绘四十八宫调图如下。《事林广记》之图误将闰绘为所谓正角，遂使逆八之理不显，而又陷《词源》将正角与闰混淆之谬，今予纠正。



11. 唐宋二十八调之异同

唐燕乐为以下徵为律本的商律即其黄钟为 C，其正宫为太簇 D 音位。而二十八调则是此律的具体化、程式化。宋燕乐乃唐燕乐之流衍，其二十八调律本自唐乐，此已为人所共识。但宋人所用二十八调之均位却发生了变化。宋代二十八调之正宫已由太簇均位移至黄钟位，故正宫已改称正黄钟宫。太簇均之其余三调，商之大石调、羽之般涉调、角（变宫）之大石角皆并移至此均。高宫则由夹钟均移至大吕均，其余五宫亦随之移位。对于这一移位，似乎宋之调律已由主商（以太簇为正宫）而变为主宫（以黄钟为正宫）之乐。而这一错位的原因也成为不解之谜。沈括《梦溪笔谈》卷六论燕乐云：

> 如今之中吕宫却是古夹钟宫，南吕宫乃古林钟宫。今林钟商乃无射宫；今大吕调乃古林钟羽。虽国工亦莫能知其所因。

教坊乐人太常国工都莫能解释这一错位原因。近世日本学人林谦三《隋唐燕乐调研究》一书对此提出为调式与之调式的理论。以唐之二十八调为之调式，如仲吕之宫为中吕宫；以宋之二十八调为为调式，如以夹钟之宫为中吕宫。此说为近世我国治燕乐史论者所接受，几成定说。然此说既未能解释宋二十八调均位变化的原因，又与古代律吕之为调式、之调式说不合，易造成理论上的混乱。古人论之调式与为调式，如《宋史·乐志》引神宗元丰五年正月杨杰论乐：

> 而范镇亦言自唐以来至国朝三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有黄钟为角，黄钟之角；黄钟为角者，夷则为宫，黄钟之角者，姑洗为角。

之调式、为调式之说谓调也，而宋二十八调移位者乃均位也。故丘老《燕乐探微》又纠之以律调说。宋之二十八调本自唐乐，盖出自三律（下徵、胡乐高律、清乐羽律）二乐（胡、汉二乐），非为律吕推算之图表，且丘老又将律调式纳入其宋乐用正律说，以五律之差视宋二十八调之移位，与事实不符。

前面引沈括《梦溪笔谈》中所提及的“今教坊燕乐比律高二均弱”，当为宋二十八调移位的原因，宋燕乐比律高二均，即比唐燕乐之律高二均，今查宋燕乐调所移之位恰为二均，以夹钟称中吕，盖将夹钟升高二均。今人论宋乐皆言其高唐乐五律，谓其为宋太常律。然查《宋史》所摘录宋仁宗赵祯之《乐髓新经》却云：

> 初，（房）庶言太常乐高古乐五律。比律成，才下三律。

据此说，实际房庶所进之律与古乐律，即唐律当为二律之差（仅比高上去的五律降低了三律）。重要的是此律乃太常律，非为沿用唐制之教坊律。倘此，则宋仁宗朝曾以高唐乐二均之律划一“今太常、教坊、钧容及天下州县”之乐，故沈括所见教坊律已高唐乐二律即由此而来。其后太常律是否又变，俟考。而其时随此律而致二十八调之七均位而有所调整，其变化如下表：

唐宋燕乐二十八调均律比较表

正律		南				无				应	黄				大	太				夹	姑				仲				蕤	林				夷
下徵律		太				夹				姑	仲				蕤	林				夷	南				无				应	黄				大
音高		D				^{b}E				E	F				$^{\#}$F	G				^{b}A	A				^{b}B				B	C				$^{\#}$C
结音		合	四	工	凡	下四	下一	下凡	六		下一	上	六	四		上	尺	四	一		尺	工	一	勾	下工	下凡	上	尺		下凡	六	尺	工	
唐二十八调	律调名（均调）	太簇宫	太簇商	太簇羽	太簇变宫	夹钟宫	夹钟商	夹钟羽	夹钟变宫		仲吕宫	仲吕商	仲吕羽	中吕变宫		林钟宫	林钟商	林钟羽	林钟变宫		南吕宫	南吕商	南吕羽	南吕变宫	无射宫	无射商	无射羽	无射变宫		黄钟宫	黄钟商	黄钟羽	黄钟变宫	
	俗调名	正宫	大石调	般涉调	大石角	高宫	高大石调	高般涉调	高般涉角		中吕宫	双调	中吕调	双角		道调宫	小石调	正平调	小石角		南吕宫	歇指调（水调）	高平调	歇指角	仙吕宫	林钟商（商调）	仙吕调	林钟角（商角）		黄钟宫	越调	黄钟调（羽调）	越角	
宋二十八调	律调名（均调）	黄钟宫	黄钟商	黄钟羽	黄钟闰	大吕宫	大吕商	大吕羽	大吕闰		夹钟宫	夹钟商	夹钟羽	夹钟闰		仲吕宫	仲吕商	仲吕羽	仲吕闰		林钟宫	林钟商	林钟羽	林钟闰	夷则宫	夷则商	夷则羽	夷则闰		无射宫	无射商	无射羽	无射闰	
	俗调名	正宫（正黄钟宫）	大石调	般涉调	大石角	高宫	高大石调	高般涉调	高般涉角		中吕宫	双调	中吕调	双角		道调宫	小石调	正平调	小石角		南吕宫	歇指调（水调）	高平调	歇指角	仙吕宫	林钟商（商调）	仙吕调	林钟角（商角）		黄钟宫	越调	黄钟调（羽调）	越角	

从上表可以看出，唐二十八调是以太簇 D 音为首，宋二十八调则是以黄钟 D 音为首，盖宋人以太簇为黄钟，以黄钟为无射，即明郑世子所谓宋人以商为宫也。故唐燕乐之下徵商律在以太簇为均首，宋燕乐亦下徵商律是以黄钟代太簇，故而二十八调之均位有二律之差。非为下徵正律之别，更不能以之调式与为调式别之。至于林谦三氏屡称日本唐乐律与宋乐律相同，而未明其所以。实乃林谦三氏未明宋之黄钟乃唐之太簇，宋之无射乃唐之黄钟，故宋燕乐谓之越调，指无射商，为 C 音。然日本唐乐之越调仍为黄钟之商，为 D 音。日本唐乐律犹遗唐制，非承之宋律，惜林谦三氏终生未得此解，亦一憾事。

宋人提的结音与借、犯之说，证明了唐燕乐的乐调理论已发生了变化。天宝十四调虽布在五均，然每调调名即其乐调，如林钟商，即小石调，林钟商指其均名，其调高为 A，又为 A 调式，言其结音也必为 A 音。宋人的林钟商小石调则是将均（音高）与调（调式）分开的，这样就成了林钟均的商调式，倘按唐律当为 G 调之 A 调式，或标为 G/商，即 G 调之商调式。（按宋律林钟均高为 A，则为 A/商）。但其结音也仍为 A 音。按唐律音高为 A 之调在二十八调中共四调，即南吕宫、林钟商、黄钟羽、无射角（变宫），（按宋律此四音为 B 音高）此四调按音调分离之标示则为：A/宫（音高为 A），G/商（音高为 A），C/羽（音高为 A），B/变宫（音高为 A），这就是宋人所说的宫、商、羽、角调虽不同，但结音相同，故可以相犯。从这一结音犯调说看，宋人之二十八调，已由原义的乐调变为均调，即后世所称宫调。即所谓七均二十八调，均为调名，调高。每均之四调即此调名的宫、商、角、羽四个调式。于是形成：C（无射均）、D（黄钟均）、^{b}E（大吕均）、F（夹钟均）、G（仲吕均）、A（林钟均）、^{b}B（夷则均）七调，每调各有四个调式的格局。今绘图表说明如下：

		1	2	3	4	5	6	7
		宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫（闰）
应								
无	C	无射宫 C/宫 C	无射商 C/商 D				无射羽 C/羽 A	无射闰 C/角 B
南								
夷	^{b}B	夷则宫 ^{b}B/宫 ^{b}B	夷则商 ^{b}B/商 C				夷则羽 ^{b}B/羽 G	夷则闰 ^{b}B/角 A
林	A	林钟宫 A/宫 A	林钟商 A/商 B				林钟羽 A/羽 F	

续表

		1	2	3	4	5	6	7
		宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫（闰）
蕤								
仲	G	仲吕宫 G/宫 G	仲吕商 G/商 A				仲吕羽 G/羽 E	
姑								
夹	F	夹钟宫 F/宫 F	夹钟商 F/商 G				夹钟羽 F/羽 D	夹钟闰 F/角 E
太								
大	♭E	大吕宫 ♭E/宫 ♭E	大吕商 ♭E/商 F				大吕羽♭E/羽 ♭B	大吕闰 ♭E/角 ♭A
黄	D	黄钟宫 D/宫 D	黄钟商 D/商 E				黄钟羽 D/羽 B	黄钟闰 D/角 C

从上表既可印证宋人宫调四犯的理论依据，也可纠正张炎《词源》四犯表中角调之错位。

第四章　乐　拍　说

第一节　燕乐乐曲

隋唐燕乐本为乐舞之曲，非如六朝乐府之歌舞所谓声乐曲。至中晚唐以来声辞相合之歌曲渐兴，遂变为曲子，即词曲音乐，亦所谓声乐之曲。而隋唐燕乐乐曲实乃器乐曲，故今域内外所存唐乐谱，除部分舞谱外，皆为器乐曲谱，如琵琶谱、筝谱、五弦谱、笛谱、笙谱等。多年来学者探讨隋唐燕乐乐曲仅据载籍文字转引，既乏实证，亦难免以偏概全，故未能揭示唐乐之真貌。今海内及日本国存留之唐乐古谱大量发现，为我们认识隋唐燕乐乐曲提供了第一手资料。今据唐宋以来文献记载，征之现存唐乐古谱，试对隋唐燕乐乐曲原貌分类揭示如下。

1. 调子品（品弄）

此种曲本为品弦齐乐而设之小曲，在我国明清时期俗乐乐谱谓之“和首”（见《太古传宗》第三帙弦索俗曲）。此种曲虽非正式乐曲，然却是可以作学习掌握各种品弦、指法的练习曲。如日本现存唐乐古谱《南宫琵琶谱》中保留的藤原贞敏作为遣唐使于唐文宗年间随唐琵琶博士廉成武所学《琵琶诸调子品》一卷，共计二十七种乐调之调子品曲，皆为调弦合调之小段。日本今存承和四年（842）抄录之《五弦谱》卷首亦收调子品六首。这些品曲也保留在《三五要录》琵琶谱中。从谱面看，这些乐曲一般无拍，标明和笛色之调谱，有些则为有标题之小曲，如风香调之《丘泉》、《陈太娘》、《白力相》、《生超》、《太常博士杨真操》；返风香调之《番假崇》（即日本正仓院所藏太平琵琶谱之《番假崇》）、《石上流泉》；返黄钟调之《五娘》；平调之《啄木调》。这些乐曲，如《石上流泉》，后世流传不辍，亦成为琵琶名曲。调子品从我国发现之敦煌古琵琶中看，谓之品弄，在其卷首共计二首。与日本唐谱不同之处，为此二曲已点拍。宋姜夔《白石道人歌曲》中有《醉吟商小品》一首，为翻译唐琵琶谱之曲。亦当为此

种调子品曲，其仅在乐段、乐尾点拍，似与日传唐谱之无拍者相同。

调子品，因其为奏乐前试弦和调之曲，亦有用之代替大曲散序者，日本古唐乐谱中又谓之调子。如《三五要录》卷八之《散手破阵乐》与《打球乐》乐谱即说明：

> 舞出时用调子。

在其他唐乐谱如筝谱、笛谱中亦多有此例。

2. 叠曲

叠指乐曲反复演奏。我们这里将只演奏一遍之乐曲，或反复多次之乐曲谓之叠曲，如所谓《阳关三叠》，实即反复演奏三遍之曲。这类乐曲小型者只演奏一遍或反复一次，而大型乐曲则反复多达八次，并且在乐曲开始与中间加入调子品曲。如日本唐乐古谱《三五要录》中所载《玉树后庭花》曲，即标明“可弹八反”，“舞出入用调子”。《五弦谱》所载《韦卿堂堂》共六叠。而《饮酒乐》为二叠，《如意娘》仅一遍。叠曲的反复有些开头一句加以变化，谱中谓之换头。有较多变奏者谓之“又一曲”，或标明第一、第二、第三。后来宋词分上下两片者，即两叠之曲，过片有重头、换头之形式亦本自此种叠曲。从现存古谱看，唐大曲中采用此种叠曲形式的如前引《后庭花》外，尚有《安公子》、《采桑》等。而《法曲》中则有《秦王破阵乐》、《饮酒乐》、《王昭君》等。

3. 大曲

此处所称大曲，非为《大唐六典》卷四十协律郎条所言：

> 太乐署教雅乐，大曲三十日成，小曲十日。燕乐：西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌，大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。

其盖指乐曲篇幅之大小而言，然《教坊记》、今存日本唐乐古谱所称大曲，皆此谓也。故有大、次、小（日本唐乐古谱分大曲、中曲、小曲）之分。今世所称唐大曲，乃沿六朝乐府之大曲，“有艳，有趋，有乱……艳在曲之前，趋和乱在曲之后”（《乐府诗集》卷二六《相和歌辞》按语）的结构形式，指隋唐燕乐曲中有序、破、急之结构者。如唐白居易《霓裳羽衣舞歌》中所叙《霓裳》曲：

> 散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞（散序六遍无拍，故不舞也）。中拍擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆（中序始有拍，亦名拍序）。繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮（《霓裳》破凡十二遍而终）。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声（凡曲将毕，皆声拍促速，唯霓裳之末，长引一声也）。

以之可知，《霓裳》曲之结构为：

(1) 散序六遍（或称六叠），无拍。

(2) 中序（遍数不清，《白石道人歌曲》中有《霓裳》中序第一，杨荫浏考证当有十遍）有拍。

(3) 破十二遍。

(4) 长引一声作结。

近世言此曲者有在此基础上又加进宋王灼《碧鸡漫志》中所及催、衮者，然据姜夔《太乐议》谓：

凡有催、衮者皆胡曲耳，法曲无是耳。

今据日本所存唐乐古谱看，在其标为大、中、小曲中皆有由序、破、急构成的乐曲。今以《三五要录》为例。如标为大曲的《皇帝破阵乐》等四首乐曲结构：

皇帝破阵乐

①游声一叠（无拍）

②序一叠（拍子三十）

③破六叠（拍子各二十）

团乱旋

①舞出时奏调子品曲

②序三叠（拍子各十六）

③入破（拍子十六）

④飒踏（拍子十六）

⑤急声（与入破同）

春莺啭

①游声（无拍）

②序（拍子十六）

③飒踏（拍子十六）

④入破（拍子十六）

⑤鸟声（拍子二十）

⑥急声（拍子十）

苏合香
①序五叠（拍子十二）
②破（拍子二十）
③急（号唐急，拍子二十）

这里《春莺啭》同于法曲《霓裳曲》，其结构亦基本相同，并且以上四曲结尾用“急”，与白居易诗注所谓：“凡曲将毕，皆声拍促速”符合。从谱中看，有些乐曲散序用游声，序、破之间用“飒踏”为过渡，而从其节奏看，此飒踏很可能即为张炎《词源》中所称“靸”者。《三五要录》谱中又有许多标为中曲、小曲者亦为序、破、急结构者，试以中曲《回波乐》等四曲为例：

回波乐
①序一叠（拍子四）
②破（拍子八）
③终叠（打三度拍子）

三台盐
①序四叠（拍子各八）
②入破、破（各拍子十六）
③急（拍子十六）

赤白桃李花
①序一叠（拍子不清）
②破六叠（拍子各八）
③结尾不清，因此曲亦系法曲，可能同于《霓裳》。

泛龙舟
①序（拍子十六）
②破（拍子十六）
③结尾不清。此亦系法曲。

小曲如《胡饮酒》，其结构为：

①舞出时吹林邑乱声，入时重弹此曲。
②序（拍子七）

③破（拍子十四）

④结尾不清

《三五要录》所收乐曲类别表

大曲	中曲	小曲	未标曲体
皇帝破阵乐△	•玉树后庭花	胡饮酒△	贺殿△
团乱旋△	回波乐△	酒胡子	鸟△
•春莺啭△	北庭乐	酒清司	歌曲子
苏合香△	壹弄乐	壹德盐	韶应乐
	溢金乐	安乐盐	河水乐
	承和乐		菩萨△
	最凉州	回急	•饮酒乐
	弄枪乐	甘州	壹团娇
	沁河鸟△	扶南	武德乐△
	十天乐	郎君子	陵　王△
	三台盐△	庶人三台	新罗陵王△
	相夫怜	仙游霞	皇獐△
	裹头乐	轮鼓浑脱	庆云乐
	勇胜	长庆子	五常乐△
	永隆乐	白柱	倍胪
	春杨柳	游字女	小娘子
	夜半乐		鸡德
	散手破阵乐△		•倾杯乐△
	打球乐		贺王恩
	天人乐		武昌乐△
	•秦王破阵乐		感恩多
	还城乐△		放鹰乐
	饮酒乐		苏芳菲
	长命女儿		拔头
	千金女儿		春庭乐
	安公子		
	•王昭君		西王乐△
	柳花苑		应天乐
	喜春乐△		安城乐

续表

大曲	中曲	小曲	未标曲体
	长生乐△		圣明乐
	清上乐		河南浦
	感城乐		赤白莲花乐
	弄殿乐		拾翠乐△
	央宫乐		轮台△
	海青乐		采桑老
	散吟打球乐△		竹林乐
	•泛龙舟△		万秋乐
	重光乐		感秋乐
	平蛮乐		鸡鸣乐
	万秋乐△		千秋乐
	宗明乐△		
	苏莫者△		
	剑气浑脱		
	秋风乐		
	鸟向乐		
	青海波		
	万岁乐		
	•赤白桃李花△		

表中曲名前有•者为法曲，曲名后有△者为有序、破之大曲，未有标记者为叠曲。

4. 解曲

宋陈旸《乐书》卷一六四解曲条云：

> 凡乐曲声缓者为本声，疾者为解。自古乐曲终无他变，隋炀帝以清曲雅淡，每曲自多有解曲。如《元亨》以《来乐》解，《火凤》以《移都师》解之类也……然解曲乃龟兹、疏勒夷人之制，非中国之音，削之可也。

以其言可见，解曲乃为急曲并附于他曲者，使所附乐曲节奏有变化。故我们现在用解曲称隋唐燕乐中有解曲之组曲。唐南卓《羯鼓录》记李琬对乐工所言：

夫曲有不尽者，须以他曲解之，可尽其声也。夫《耶婆色鸡》当用《掘柘急变》解之。

故在此组曲中，解曲是作为尾声用的。前引陈旸言《火凤》须《移都师》解，此二曲皆曾收入《唐会要》所载天宝十四调曲中，今存日本唐乐五弦古谱中即有此二曲。谱虽并连而并未标明孰为本曲，孰为解曲，不过明显地是《火凤》在前，《移都师》并其后。现海内外所存唐乐古谱中未能寻见标为解曲之乐，故仅据传言，未可举证。又，《隋书·音乐志》所记胡部乐曲则应陈旸“解曲乃龟兹、疏勒夷人之曲，非中国之音”的说法，今分部撮录如下：

龟兹者……其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。

疏勒歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《监曲》。

安国歌曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。

解曲既为胡乐之急曲，颇疑催、衮之节奏本自此乐，然无实例可证，故仅存疑于此，俟再考。

第二节 拍 句

我国古代言节拍皆具二义，如古琴所言节，明朱载堉《律吕精义》内篇卷之六云：

每段句首有圈，即所谓总节也。每句字字有点，即所谓细节也。

而俗乐所言拍者亦犹此义。五代王定保《唐摭言》卷七记韩愈、皇甫湜与牛僧孺的一段对话曰：

退之访湜，遇奇章亦及门。二贤见刺，欣然同契，延接询及所止。对曰：“某方以薄技卜妍丑于崇匠，进退惟命。一囊犹置于国门之外。”二公披卷，卷首有说乐一章，未阅其词，遽曰：“斯高文，且以拍板为什么？”对曰：“谓之乐句。”二公相顾大喜曰：“斯高文必矣。”

能知拍板为乐句则可谓知乐之至，有此深知高见，其论乐之文亦必“高文”。拍，即乐

句，这是认识燕乐乐曲节奏、结构的关键问题，也是解开所谓词体的起源这一千古之谜的一把钥匙。陈旸《乐书》卷一二五铁拍板：

> 胡部夷乐有拍板以节乐句，盖亦无谱也。

卷一三二大拍板、小拍板：

> 胡部以为乐节……唐人或用之为乐句。

此虽言拍板，然皆以拍为乐句。敦煌琵琶谱为我国发现之惟一唐乐古谱，其节拍符号有为口与丶两种。其口号日本学者林谦三氏据日本唐乐谱之拍号，译为太鼓拍子，指为击太鼓之处所划符号。我国音乐家如叶栋等则译为小节，即明清乐以来之板。后敦煌学者席臻贯先生则译口为句，其根据为口乃句之减笔。此主张虽未直指明确乐拍即乐句，然已探骊握珠在手。敦煌琵琶谱中之划口号处，或在四谱字，或在六谱字、八谱字之间，而与日本现存唐乐古谱如琵琶、筝、笛等谱，则在四度羯鼓点，六度或八度羯鼓点处划一○号或用朱笔标一“百”（即“拍”）字。可知其○号或百字与敦煌琵琶谱中之口相同，而此即唐乐之拍也。日本唐乐于此处上太鼓以节乐，实则其亦本自中土，唐宋人也于此处或拍太鼓或击杖鼓以节乐，所谓“太鼓拍子”，即句拍。

但句拍本身不是我们现在所说的节拍，而其每句或击四度羯鼓、六度羯鼓、八度羯鼓者，则是平均律动的等拍，日本唐乐谓之羯鼓拍子。林谦三氏将以上三种情况谓为八拍子、六拍子、四拍子，听起来很容易让人与每小节四拍子、六拍子的近现代音乐联系在一起，然其实际应为八拍句、六拍句、四拍句。乐句中的等拍单位在我国唐宋时期虽未被称之羯鼓拍子，但却有“字”拍之谓。八拍句称为“八字一拍”，六拍句即称“六字一拍”，四拍句即称“四字一拍”。张炎《词源》“拍眼”等称《花十六》“前衮中衮六字一拍，……煞衮则三字一拍”。盖我国自周秦以来以拊搏，即一种实以糠秕之皮鼓，左右手均匀地敲击作为律动的节拍器，这种轻重拍或重轻拍交替地的律动比起羯鼓拍子可算是真正的等拍。故而唐宋乐之拍正如琴乐之节，亦有总拍与细拍之分，其总拍即句拍，细拍为自然节奏之拍，即字拍。

这种句拍作为乐节来说，有人认为相当于现代音乐的小节。席臻贯《敦煌古乐》（敦煌文艺出版社 1992 年出版）一书中“谱式句读号”一节中说：

> 这里的乐句、乐节，当然与现代乐理中的乐句、乐节不同，而更接近于今天的“小节”……也证明一曲拍长度相当一小节。

原书举明人杨慎《词品》讲“拍眼”的话，来证明一拍即一小节。因为后章《词乐探微》部分对此说有详论，故引文中略去。长期以来人们对唐宋乐之“拍”惑而难解之

关键，就在于将唐乐之“拍”与明清曲乐之“板”混同起来，误将句拍当作小节。“板”之长度即今乐之小节，这在音乐或音乐节奏、结构发展进程中宋代俗曲所始见，而至明清以来才形成的。唐至宋初尚未出现小节之节奏与结构。实际上一个八拍句其长度相当于四个二拍子，或两个四拍子。今传《西安鼓乐》中标为《九拍》、《十拍》之曲，即四拍一小节，二小节一句。而六拍句则是相当于三个二拍子，或者两个三拍子。四拍句则是相当于两个二拍子的节奏。又由于八拍句、六拍句、四拍句之拍子是等拍，人们又容易与宋人谈词乐时所讲“均拍”，即八均拍、六均拍、四均拍相混。如《中国社会科学》2001 年第 1 期发表的《关于古乐谱和声辞配合若干问题的再认识》一文谈唐乐乐拍时说：

> 日本唐乐以四拍子、八拍子为主；敦煌谱以六谱字一均为主，间有四谱字或八谱字一均；姜谱的令可能有不均等的碎拍，但张炎《词源·拍眼》，慢曲子和近应是“八均拍”和“六均拍”，即一腔（或一均）之内有八个或六个时值相等的小拍。

由于文中将“均”、“腔”、“拍”并用，难免自跛其步。但其将一句四拍谓四均拍，一句六拍谓六均拍，一句八拍谓八均拍之意犹可显见。文下又有一注，亦申明这一观点。这里关键是对“均”字的理解。“均拍”之论出于张炎《词源》“拍眼”节：

> 法曲、大曲、慢曲，之次引近辅之，皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍。

这里“曲”与“均”对举，实为互文，均亦曲也。盖此处之“均”通“钧”，指乐调。《国语》周语下所谓：

> 细钧有钟无镈，昭其大也；大钧有镈……鸣其细也。

韦昭注曰：

> 细，细声，谓角徵羽也。钧，调也。

故所谓“一均有一均之拍”，即一种乐调（词调）有一种乐调（词调）之拍（拍句）。“均”之谓调，亦谓“腔”，沈义父《乐府指迷》“词腔”条：

> 词腔谓之均，均即韵也。

“腔”即调。沈氏此书“词中去声字最紧要”条谓

> 腔律岂必人人皆能按箫填谱……

“坊间歌词之病”条谓：

> 前辈好词甚多，往往不协腔律……

“句上虚字”条谓：

> 腔子多有句上合用虚字……

“腔以古雅为主”条谓：

> 古曲谱多有异同，至一腔有两三字多少者……

所言之腔皆指词调。宋人所言“腔”义亦如此，如吴曾《能改斋漫录》卷一引晁无咎评黄庭坚之词“是著腔子唱好诗”，叶梦得《避暑录话》卷下亦有“教坊乐工，每得新腔，必求（柳）永为词”之说。而词家又将移调谓过腔（见晁补之《琴趣外编》卷一《消息》、姜夔《白石道人歌曲》卷六《湘月》题解）。沈氏又言“均即韵也”，犹言腔即韵也，调即韵也。而此处所言之韵非指语音之韵，叶韵押韵之韵，实亦指乐调之韵。蔡絛《铁围山丛谈》卷第二：

> 乐曲凡有谓之均、谓之韵。均也者，宫、徵、商、羽、角、合（变宫）、变徵为之，此七均也。韵也者，凡调各有韵，犹诗律有平仄之属，此韵也。律吕、阴阳旋相为宫，则凡八十有四，是为八十四调。然自魏晋后至隋唐，已失徵、角二调之均韵矣。

以之可见宋人亦谓宫商七调式为均，而又谓十二律调为韵。故蔡絛于此又说：

> 唐开元时，有若《望瀛》法曲者传于今，实黄钟之宫。夫黄钟之宫调，是为黄钟宫之均韵。

所谓均韵，亦指宫调也。综上所述，张炎《词源》所说：“一均有一均之拍”，实指每一种乐调有一种乐调之拍。就其“拍眼”所论有法曲、大曲，又有慢曲、引、近曲，又有序子、缠令、三台。其“讴曲旨要”又及：“歌曲、令曲”一体。此已包括宋时燕

乐大曲与曲子乐体之大要。综其所述，拍律以片（即乐曲一遍）为准，所谓：

> 法曲之拍与大曲相类，每片不同。
> 法曲之序，一片正合均拍。俗传序子四片，其拍颇碎。

大曲《降黄龙》“花十六一遍共计十六拍，前衮中衮每拍六字（打六度拍子）。煞衮每拍三字。而慢曲则是每片八拍。故谓之八均之拍，即八拍（八句）之调。此验之王灼《碧鸡漫志》卷四“兰陵王”条所言：

> 周齐之际，未有前后十六拍之慢曲子耳。

前后片共计十六拍，每片则八拍，故知张炎所说“八均之拍”是指曲子之慢曲，每片八拍（八句）。而“引、近则用六均拍”，则言曲子之引、近乐体每片有六拍（六句）。王灼《碧鸡漫志》卷四“荔枝香”条：

> 今歇指、大石两调皆有近拍，不知何者为本曲。

今查宋人所填《荔枝香近》词，上下两片各六句。此“六均拍”也。《词源》“讴曲旨要”曰“歌曲令曲四掯匀”，此言歌曲、令曲每片皆四拍（四句）。白居易言《何满子》歌曲为：“一曲四词歌八叠”，四词即四句。《花间集》中之《杨柳枝》、《浪淘沙》皆此体。王灼《碧鸡漫志》卷五“后庭花”条：

> 伪蜀时……有《后庭花》曲……两段各四句，似令也。

曲子之令，或曰令词之拍固以每片四拍（四句）为主，然又不限于四拍体，故上文又曰：

> 今曲在，两段，各六句，亦令也。

又曰：

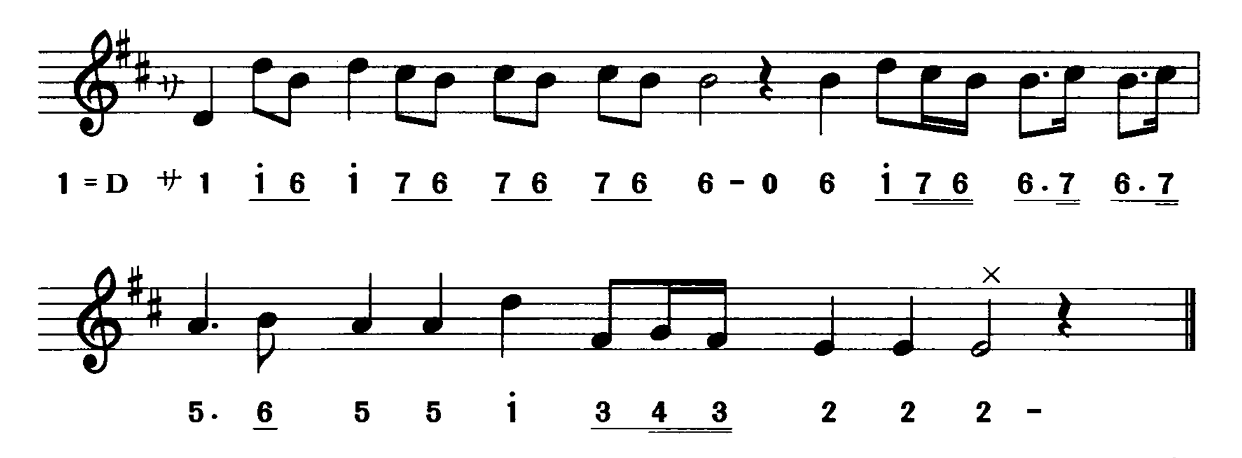
> 近世有《长命女令》，前七拍，后九拍。

故张炎《词源》“拍眼”节仅有“八均拍”、“六均拍”之说，并无“四均拍”，而姜夔之《白石道人歌曲》所收词作已仅分“令”、“慢”二体，“令”中则包括引近之拍者。而慢曲亦不仅“八均之拍”，亦有“前九后十一”者。

序子之拍则是共计四片，“其拍颇碎”。今存宋人所填《莺啼序》一词亦四片，每片字句各异，且细碎不整，确非慢曲子之八均体，或即序子一体。而日本今存唐乐古谱中有急序一体，其拍“颇碎”，不若他序。或序子即此体。今举《三五要录》卷六《陵王》一曲为例，其所用急序共八叠，每叠各异，曲子既短小，拍子亦细碎。如其第一叠：

陵王急序（一）

《三五要录》卷六
沙陀调曲　双调定弦



×：原谱标“拍”处。

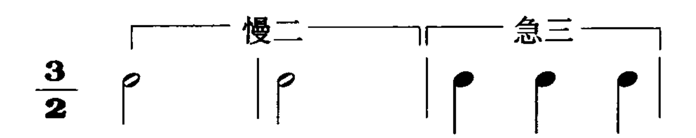
此曲并无拍句，颇似游声、散序之无拍。张炎云此体“缠令多用之”，按缠令为宋代俗曲之体，其拍已兼用乐句与小节，后世南北曲之头板与底板，即此拍之遗。

张炎又云序子之拍：

> 又非慢二急三拍，与《三台》相类也。

《三台》之“慢二急三拍”，为学界多年来未得“破解”之难题。敦煌学家席臻贯先生曾在1989年第四期《黄钟》（武汉音乐学院学报）发表《唐乐舞“慢二急三”（慢四急七）之谜钩玄》一文，对于“只有通过《三台》之史料以冀通幽”的前人研究成果予以认真地总结，又将自己通过对已发现的敦煌舞谱资料的探赜所得予以披示。此文在总结前人之说时举出三种典型说法，即王光祈《中国音乐史》、任二北《南宋词之音谱拍眼考》、蔡桢《词源疏证》对“急二慢三”拍之论点。而以上之说或因“将唐‘拍’与当今‘拍子’混为一谈”，或说者对其观点已作“自我否定”，或“原本语焉不详”，“不足为据”，故认为“这个‘慢二急三’拍仍属待解之谜”。

席臻贯先生通过钩稽敦煌舞谱，征引文献载籍之说，得出“慢二急三”类舞节为：
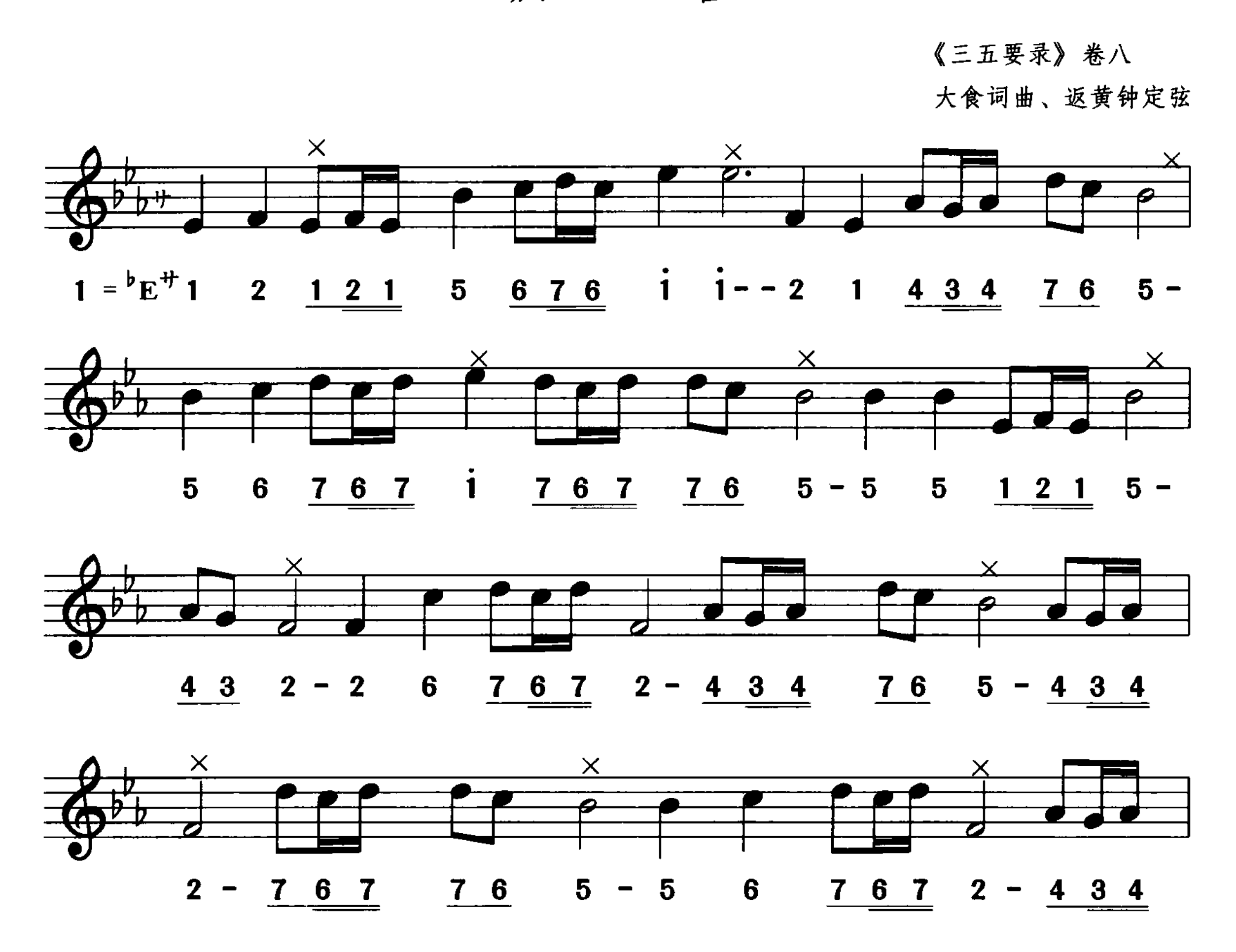


即两个慢拍子加一个急拍子，而“急三”的时值相当于慢二之一拍。此其文之撮要，详见《黄钟》所载原文。

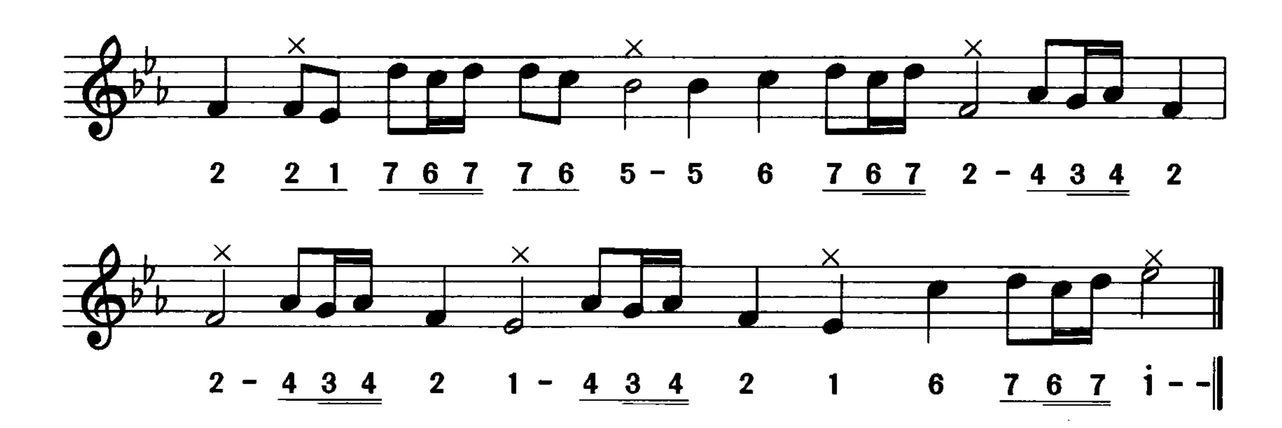
日本今存唐乐古谱中，宝龟四年（773）定谱之《五弦谱》中有《三台》一曲，仅一叠，十六拍。后出之《三五要录》中则有《三台盐》与《庶人三台》两种“三台”谱。前者破十六拍，两遍；急十六拍，三遍。后者亦仅一叠，十六拍。不知此三曲之间有何关系。今摘《庶人三台》一首试译如下：

庶 人 三 台

《三五要录》卷八

大食调曲、返黄钟定弦





限于水平，不敢保证译谱即乐曲原貌。然就此谱看，也很难找到席臻贯先生所描述的《三台》之“慢二急三”节奏。而其说无异为两个四拍子小节加一个三拍子小节，此犹席先生以拍句为小节之主张。又以之得出《三台》之“慢二急三”拍为三小节之结构，前两小节为两拍，后一小节为三拍，而其三拍之时值等于前者一小节之两拍时值。然而相当于小节的节奏结构唐时尚未出现，其时所言之“拍”，如张炎《词源》所论，其“拍”则指句节，句中分拍则谓之“字”（如“六字一拍”，“三字一拍”）。故张炎《词源》所称《三台》之“慢二急三拍”，从字面上讲应是“慢二急三”句，时人所称“促拍”（簇拍）、慢拍者，皆为整曲而言，即敦煌曲谱所标之“急曲子”、“慢曲子”，意者张炎谈《三台》之“慢二急三”时是与“序子四片，其拍颇碎”对应，实谓《三台》为二片（二叠）为慢曲子，后三片（三叠）为急曲子。今存日本唐乐舞谱《掌中要录》（弘长五年——1266 年定谱）有《三台》一谱，其亦如《三五要录》之《三台盐》，标为“破二帖（拍子各十六）、急三帖（拍子各十六）”。唐人李匡乂《资暇录》、宋人张表臣《珊瑚钩诗话》所言《三台》为三十拍促曲名，或即其急曲三叠。而宋万俟雅言所填《三台》亦三片，亦或就其急曲三片所制，盖《三台》本为大曲，唐宋人摘作曲子者，仅其片段。

又，《三台》一曲当本为胡部乐曲，而将此曲附会于汉魏以来蔡邕、曹操，以至高洋故事，所谓“国历三台”、“筑三台”之说，皆不足为据，“三台”者，乃译名也。

第三节　无拍非散板

白居易《霓裳羽衣歌》自注云：

散序六遍无拍。

张炎《词源》亦依其说，言“法曲散序无拍”。日本今存唐乐古谱之大曲，序除急序外，皆有拍，而于序前，有“游声”则为无拍者，或即白居易所谓法曲之散序。如《三五要录》卷五所收《皇帝破阵乐》一曲，其始为“游声”一叠，注曰：

> 游声一帖（叠）无拍子，又度数无定。

观其语中例无点拍，仅以“火”标明加速；以“引”标明延长；以“丁”标明停顿。此曲仅在结束处标一拍字，而其序则标为拍子三十，所谓三十拍，即三十乐句，而每拍之度，即打羯鼓数，则无定。此完全为自由节奏。今人治唐乐者皆以此种“无拍”解为“散板”，译曲亦用“散板”。然板为明清以来南北曲之节奏，其相当于今乐之小节。将唐乐之“拍”（句节）混同南北曲之板已甚为不妥，而又将无拍（无句节）之曲解为“散板”，则更不能成立。盖南北曲之散板以一乐句为节，即在每个乐句结束时划一底板，此正唐宋乐以句为拍之遗制，北曲中一些与词调有关之曲牌及南曲中之序、引诸体皆用散板，实为词乐“八均拍”、“六均拍”之句节体，是唐宋乐之有拍者，非无拍也。南北曲之散板曲，是仅有句拍而无小节拍者，与唐宋乐所称无拍，即无句拍者非为一体。

第四节　拍眼与敦（顿）、掣

张炎《词源》中有“拍眼”一节，然其文中只说“拍”，而未涉及“眼”。按后世昆腔中之板眼，以板标小节与重拍，眼为小节中之轻拍。盖其头板、腰板画于小节之前。而画于句末之底板则与唐乐拍同，然其为无小节之拍，亦无“眼”。《九宫大成谱》“北曲凡例”曰：

> 板之细节曰眼，一板原有七眼，连板为八数。

可知眼为细拍，此言一板有八细拍，恰与唐宋乐一句拍中多为八字（拍）者相符，又证北曲之散板者即唐宋乐之句拍曲。
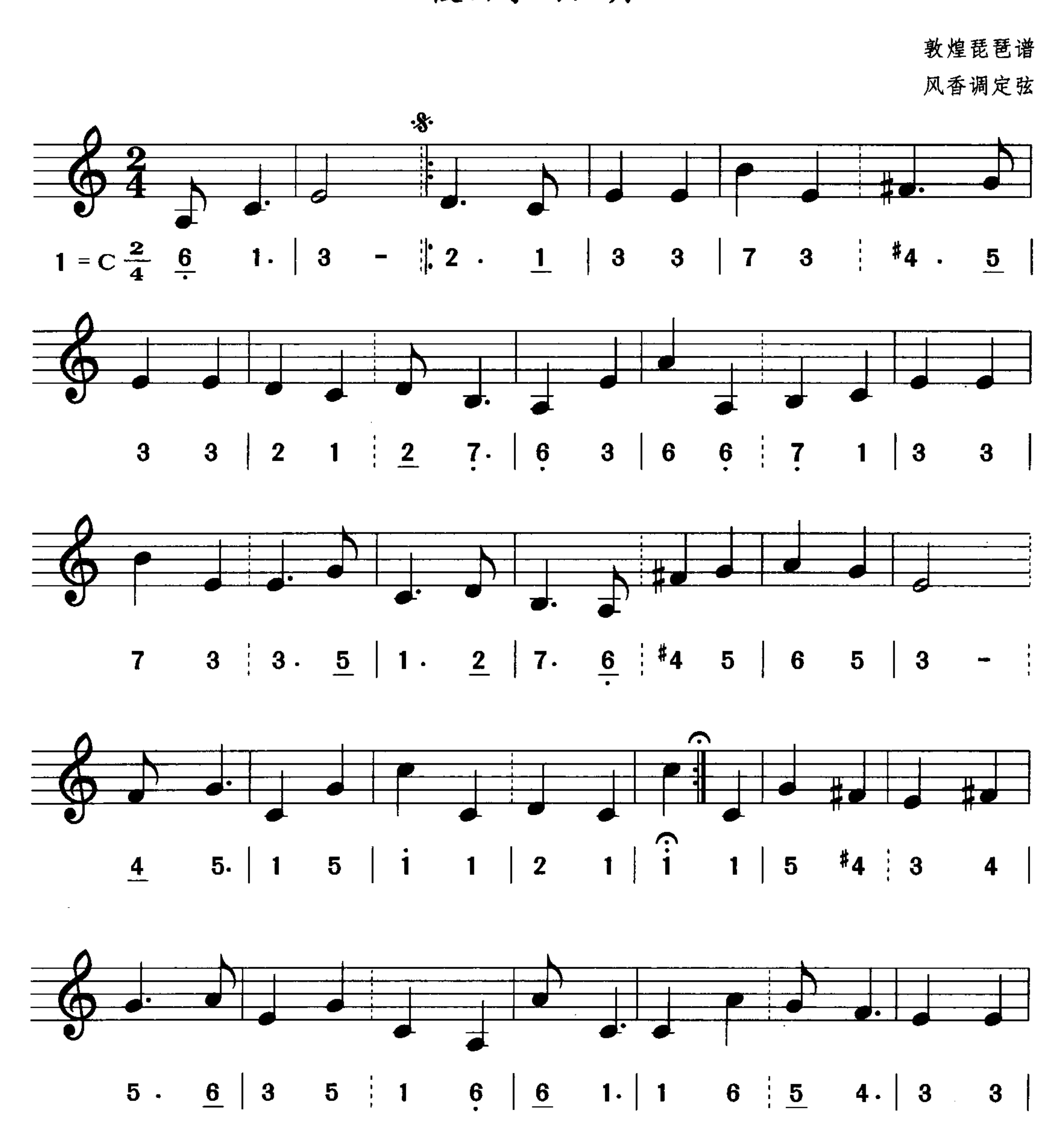
今存唐乐之敦煌琵琶古谱中，除句拍“○”号外，又有“丶”号。此亦被音乐家叶栋先生解为小节中之眼者；而音乐史家陈应时先生则谓此号应为“掣拍”（见其《敦煌乐谱新解》载《音乐艺术》1988年第一、第二期）。查宋人沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷一曾有“掣声”说：

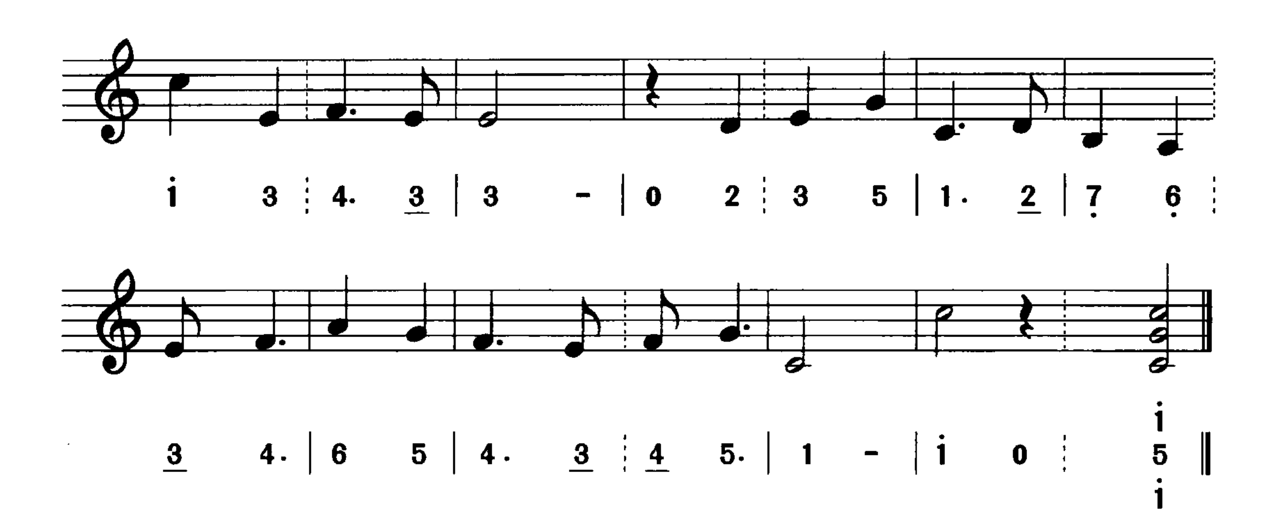
> 燕乐中有敦、掣、住三声。一敦一住各当一字；一大字住当二字；一掣减一字。

“掣”乃减字之拍，其又谓有敦、住当字延时之拍。对照宋代俗字谱如《白石道人歌曲》等，谱中所标ㄱ〃ゥ皆为顿（即沈括所称“敦”）住等延时号，而后南北曲之板眼节奏号亦皆为当字延时号，而更无减字号。故敦煌琵琶谱中之“丶”号者，当为沈括《梦溪笔谈》中所称“敦”号，而其当字恐仅为半字，即增半拍，其后一字则减半拍。今试举其中《慢曲子西江月》一谱为例以证之。谱中┆表示原句拍“○”，其“·”即敦声也。

慢曲子西江月

敦煌琵琶谱
风香调定弦





第五章　乐　谱　说

第一节　燕乐谱字

我国古代雅乐记谱为用律吕标出音位，这种记谱形式一直沿袭至清末，如《诗经》乐谱，《白石道人歌曲》集中之《越九歌》谱等。而如琴瑟之器乐谱则以文字标出音位及左右手指法，此为文字谱。唐以来用文字偏旁笔划拼接以省繁复，即为琴之减字谱，至今犹被琴家沿用。而燕乐谱字，其器乐谱为省笔之文字，时称半字谱，而声乐谱则为由半字谱演变成一种俗字谱，从某种意义上，这种俗字谱可谓是南北曲以来之工尺谱的前身。

1. 燕乐半字谱

燕乐半字谱之说本于《文献通考》所载宋太宗自制《韶乐》谱事，其“令钧容部班头任守澄，并教坊正部头花日新、何首善等注入唐来燕乐半字谱”。宋以下之治燕乐者，仅知唐乐有所谓半字谱，而未之得见，所能见者惟俗字谱。自二十世纪二十年代敦煌藏经洞发现的唐代琵琶谱被揭示于世以后，人们才见到唐乐半字谱之真貌。近年来又随着对敦煌琵琶谱研究的深入而使日本所藏唐乐古谱资料得以披示，我们已开始对此半字谱有一个全面的了解。唐以来燕乐半字谱不仅有琵琶谱，并有筝、笛、笙、筚篥诸种乐谱，其所用谱字亦各异，今据乐谱资料及海内外学者研究成果对现存几种燕乐半字谱介绍如下：

（1）琵琶谱字。

今存唐琵琶谱为四弦四柱之胡琵琶乐谱，此乐器与谱一直为日本唐乐沿用。敦煌藏经洞发现之二十五首琵琶乐谱外，又有一纸抄有二十谱字，其字形与音序虽与乐谱用字略有差异，但近世海内外学者却正是以其作为解读二十五首唐谱之钥匙，结合日本唐乐琵琶谱字，破译了沉埋千年之古琵琶乐谱。下面是敦煌二十谱字与日本唐乐古谱《三五要录》所标谱字的对照：

敦煌谱字		日本谱字	
散打四声	一 乚 小 上	四弦名	一 L ク 丄
头指四声	工 ス 七 八	一柱	工 ス 七 八
中指四声	几 十 比 乚	二柱	几 十 匕 丨
名指四声	フ 乙 丨 朩	三柱	フ 乙 マ ム
小指四声	亅 ㄟ 之 乜	四柱	斗 ㄈ 之 乜

这里敦煌谱字之散打四声即日本谱字之四弦名；敦煌谱字之头指、中指、无名指、小指四声即日本谱字之四柱名。但令人奇怪的是敦煌琵琶谱之二十五首乐曲所用谱字与上述敦煌二十谱字并不完全相符，却和日本谱字相一致，如散打三声，即三弦空弦谱字用ク，而非为小；中指四声，即四弦第三柱用 丨，而非乚，无名指三声则为マ，而非丨等。故而通过对敦煌乐谱及日本唐乐古谱的比较及对照敦煌二十谱字、日本《三五要录》所列二十谱字，唐乐琵琶半字谱应为以下二十字，这也是为海内外学者所认同的。另外需要说明的是其每弦空弦第一音与第一柱之间为二律，即一整音，每柱之间为一律，即半音。

弦		一弦（散打一声）	二弦（散打二声）	三弦（散打三声）	四弦（散打四声）
		一	L	ク	丄
柱	一柱（头指）	工	ス	七	八
	二柱（中指）	几	十	匕	丨
	三柱（名指）	フ	乙	マ	ム
	四柱（小指）	斗	コ	乙（之）	乜

2律
1律
1律
1律

琵琶谱之指法符号，在敦煌乐谱中所见者一为ノ，即扫弦，一为丁，即停弹。日本《三五要录》标出六种指法，即：

乙
ク：以拨构两弦。

ク：返拨。

火：急移。

引：延引。

丁：停弹。

了：弹了。

其定弦法，即品弦法在海内失传。日本唐乐古谱《南宫琵琶谱》中保留了曾作为日本遣唐使的藤原贞敏（807—867）从唐朝琵琶博士廉成武学到的《琵琶诸调子品》一卷，其中有二十七种品弦法（见前乐律说引）。实则此二十七种品弦法多为名异而实同者，且又多为不常用者。故通过藤原氏整理而保留于后世，亦即《三五要录》中所载四种基本式，八种调弦法。此八种调弦法为：风香调、返风香调、黄钟调、清调四基本调，以及返黄钟调、双调、平调与啄木调。这八种调弦法既适用于当时由唐朝传过来之大量乐曲与日本仿唐乐曲，又体现了当时唐乐之两律，即商调式乐与羽调式乐。其羽调式为清调之小调式乐，商调式为所谓胡部新声之大调式乐。近世日本学者林谦三氏为译解敦煌古乐及日本古唐乐而设计之调弦法，以及海内学者踵之而修订之定弦说，已不尽合唐乐原貌，尤其是忽视了清乐的小调式，故此有必要对藤原氏在唐琵琶博士廉成武所传品弦法基础上整理的八种品弦法，再进行详细介绍。今据《三五要录》所载录制表如下：

①风香调：定弦——南黄姑南（ACEa）

2律　1律　1律　1律

一(宫)	乚(角)	ク(徵)	⊥(宫)
エ(商)	ス(变徵)	七(羽)	八(商)
几(角)		ヒ(变宫)	丨(角)
	乙(徵)		
斗(变徵)		之(宫)	也(变徵)

此调除四弦一乚ク⊥外，又用エス七八几ヒ丨乙斗之也十一个谱字，其角用几、乚、丨，变宫用ヒ，皆低一律，盖此调为清乐小调式。

②返风香调：定弦——林南太林（GAdg）

2律　1律　1律　1律

一(宫)	乚(商)	ク(徵)	⊥(宫)
エ(商)	ス(角)	七(羽)	八(商)
フ角	乙(变徵)	マ(变宫)	ム(角)
	コ(徵)	之(宫)	也(变徵)

此调除一乚ク⊥四弦谱字外，又用エス七八フ乙マムコ斗之也十一个谱字，因其为商调大调式故其角、变宫皆在正位。

③清调：定弦——姑南南姑（EAoe）

2律 1律 1律 1律

一(徵)	乚(宫)		丄(徵)
工(羽)	ス(商)	七(商)	八(羽)
几(变宫)	十(角)	匕(角)	
斗(宫)	コ(变徵)	之(变徵)	也(宫)

此调与平调皆为典型清乐小调式。四弦谱字仅用一乚丄，其余共用工ス七八几十匕斗コ之也十一字，其角十匕与变宫几皆低一律。

④黄钟调：定弦——南姑南太（AEad）

2律 1律 1律 1律

一(宫)	乚(徵)	ク(宫)	丄(变徵)
工(商)	ス(羽)	七(商)	八(徵)
几(角)	十(变宫)	匕(角)	
			ム(羽)
斗(变徵)	コ(宫)	之(变徵)	也(变宫)

此调为黄钟羽，亦为典型清乐小调式。所用谱字除四弦之一乚ク丄外，其余有工ス七八几匕十ム斗コ之也共十二字。十、之、也为变宫，几、匕为角，皆低一律。

⑤返黄钟调：定弦——姑应姑南（EBea）

2律 1律 1律 1律

一(宫)	乚(徵)	ク(宫)	丄(徵)
工(商)		七(商)	八(徵)
	十(变宫)		
フ(角)		マ(角)	ム(羽)
斗(变徵)	コ(宫)	之(变徵)	(也)

此调《三五要录》虽在调下标注同于黄钟调，然细核其拨合与调子品曲《五娘》所用谱同字有フ、マ，而不用几、匕，说明其角声非为低一律者，而为正角，而变宫则用低一律之十、(也)。

⑥双调：定弦——南太姑南（ADea）

2律 1律 1律 1律

一(徵)	乚(宫)	ク(商)	丄(徵)
工(羽)		七(角)	八(羽)
	乙(角)	マ(变徵)	ム(变宫)
斗(宫)		之(徵)	也(宫)

此调与返风香调皆为典型商调大调式。除一乚ク丄四弦谱字外，又用工七八乙マム斗之也九个谱字而角用乙匕，变宫用ム，皆非低一律。而用正位。

⑦平调：定弦——蕤应姑南（#FBea）

2律 / 1律 / 1律 / 1律

一(徵)	乚(宫)	ク(变徵)	丄(变宫)
エ(羽)	下(商)	七(徵)	八(宫)
几(变宫)	十(角)		
		マ(羽)	ム(商)
斗(宫)	コ(变徵)	之(变宫)	也(角)

此调亦为清乐小调式。除用一乚ク丄四弦谱字外，又用エ下七八几十マム斗コ之也十二个谱字。而角用十、也，变宫用几、之，皆低一律。

⑧啄木调：定弦——林林太林（GGDg）

2律 / 1律 / 1律 / 1律

一(宫)	乚(宫)	ク(徵)	丄(宫)
	下(商)	七(羽)	八(商)
	十(低角)		
		マ(变宫)	ム(角)
			也(变徵)

此调《三五要录》标注为："从返风香调缓乚弦与一弦同音"，故成林林太林式。而核其调子品曲，实际一弦只用空弦，其余大体同返风香调，而又多用一十字，可见为低角与正角并用。

（2）五弦谱字。

五弦即五弦琵琶，亦为胡乐器。《乐府诗集》卷九六引《乐苑》云：

> 五弦未详所起，形如琵琶，五弦四隔，孤柱一。合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律。

此与宋乐所用阮咸五弦不同，其"本秦琵琶，而颈长过之，列十二柱。"（陈旸《乐书》卷一四五）唐五弦其器日本正仓院今犹藏有原物，与《乐苑》所记正同。并藏有五弦乐谱一卷，卷尾有"丑年润（闰）十一月二十九日，石大娘"之识记。此当日本宝龟四年（773），唐大历八年，其为唐谱无疑。五弦谱仅存此卷，其定弦用字之法未传。然此卷收有调子品六种，乐曲二十二首，迹其所用谱字同于琵琶谱字，而又多出子、九、四、五、中、口、小等七字。据日本学者林谦三在1965年发表的《全译五弦谱》一文的考定，其中子、九、中、口、四、五为五弦之第五弦，即子弦的谱字，并认为中与口，小与丨为同一谱字的异体。据此仅得二十五字，与《乐苑》所记二十六声不合。然林谦三氏曾在1957年出版的《东亚乐器考》中《五弦和搊琵琶的异同》一节的解释为：

> 这样判断的话，正仓院的五弦，由于五个柱，原可以得五个散声，二十个隔声和一个柱声，合计二十六声，一如《乐苑》所说的。只是《五弦谱》的谱字，却有二十七个，从而当是二十七声，多出一声来。这个一声之差，只须知道《五弦

谱》的谱字之中，“中”与“口”是同一柱谱字，便可以消除两书间的轻微龃龉了。

此一解释无疑是将“小”字作为孤柱之谱字，其后发表的《全译五弦谱》则又将“小”调整为与“丨”为同字。然“小”字仅见于平调中，其谱中“丨”与“小”并用，故不当为同一谱字。1981 年英人 R·F·华尔泼特博士在英国牛津大学学报《亚洲音乐》第三期上发表了《在东亚的五弦琵琶》和《九世纪的五弦琵琶》二文，并对二十八首五弦乐谱进行了解译。其认为“小”字是第五弦孤柱，这又返回林谦三氏当初的看法。而国内学者叶栋则认为“小”乃第四弦第三柱。（华尔泼特说与叶栋说均见叶栋《唐代音乐与古谱译读》1985 年 9 月陕西《人文丛刊》第十辑）。以上说法虽各有据，然于律未合。需知此谱所收包括调子品在内的二十八首乐曲，恰体现了唐燕乐之以胡乐新声为代表的商调体系与以清乐为代表的羽调体系，而羽调体系为小调式乐。其角与变宫则应低一律，故所用谱字及谱字排列都需各适其律。故经反复核订诸调所用谱字，及其律位，发现二十八首曲谱中，不用之谱字唯ヒ与ム、マ（敦煌二十谱字之ヒ、乚、ゑ），而“小”之位置当在以上三音位中，倘依叶栋说在敦煌二十谱字之ゑ位，则无论平调，抑或越调，皆于律未合。然若将ゑ与乚颠倒，则全合于律。倘此，其二十谱字音序则应与敦煌二十谱字合。故五弦之二十六谱字当为如下排列。

弦	一弦	二弦	三弦	四弦	五弦	
	一	L	ク	丄	子	
一隔	エ	ス	七	八	九	2律
二隔	几	十	ヒ	小	中	1律
三隔	フ	乙	丨	ム（乚）	四	1律
四隔	斗	コ	之	乜	五	1律
				孤柱	口	1律

五弦定弦之法，未见记载，自日本学者林谦三氏以来，海内外治唐乐者曾试为之定弦，然皆未出林谦三氏之 DAdea（越调）、EBdea（大食调、平调、般涉调）、EAceg（黄钟调）三种定弦总式。然平调乃清乐小调式，与大食、般涉之商调大调式不同，且五弦谱中之五调其所用谱字及调法各异，故其五调之定弦应各自有法。兹据谱中各调调

子品之调法与所用谱字将各调定弦法标举如下：

①平调：定弦——蕤应姑蕤南（#F B e #f a）

（左侧弦间音程：2律、1律、1律、1律）

一(徵)	乚(宫)	ク(变徵)	丄(徵)	子(变宫)
	ス(商)	七(徵)	八(羽)	九(宫)
几(变宫)	十(角)		小(变宫)	
		丨(羽)		四(商)
	コ(变徵)	之(变宫)	也(宫)	五(角)

此调正与《三五要录》所传琵琶平调定弦相同。共用一乚ク丄子ス七八九几十小丨コ之也四五计十八个谱字。其中子与九，小与也，即变宫与宫之间为二律，八与小（羽与变宫）下与十（商与角）皆间隔一律，为小调式音阶。

②大食调：定弦——姑蕤姑大姑（E #F e #C e）

（左侧弦间音程：2律、1律、1律、1律）

一(宫)	乚(商)	ク(宫)	丄(羽)	子(宫)
エ(商)	ス(角)	七(商)	八(变宫)	九(商)
	十(变徵)			
フ(角)		丨(角)		四(角)
	コ(变徵)		也(宫)	五(变徵)

此调完全同于《三五要录》标注的返黄钟调，此调法恰为大食调所用。其角声用フ、丨皆为正角，而变宫用八，变徵用十，用五，显为大调式。

③越调：定弦——南应太南应（ABDab）

（左侧弦间音程：2律、1律、1律、1律；五与口之间：1度）

一(徵)	乚(羽)	ク(宫)	丄(徵)	子(羽)
エ(羽)	ス(变宫)	七(商)		九(变宫)
	十(宫)			中(宫)
		丨(角)		(四)
斗(宫)				五(商)
				口(角)

此调即《三五要录》之双调调弦法，用之越调与沙陀调者。其变宫与角皆在正位，完全为商调大调式。而“四”字仅为特殊指法所用，“口”为孤柱谱字，似应有二律之隔。确否，俟考，姑用之。

④黄钟调：定弦——姑南太姑林（EAdaG）

2律 1律 1律 1律

一(徵)	㇄(宫)	ク(变徵)	丄(徵)	子(变宫)
エ(羽)	ス(商)	七(徵)	八(羽)	九(宫)
几(变吕)	十(角)			
		丨(羽)		四(商)
	コ(徵)		也(宫)	五(角)

此调实为《三五要录》所载琵琶清调调法。其变宫与宫之间为二律，角声则皆低一律为典型清乐小调式音阶。

⑤般涉调：定弦——蕤大姑蕤应（#F #c e #f b）

2律 1律 1律 1律

一(徵)	㇄(商)	ク(变徵)	丄(徵)	(子宫)
	ス(角)	七(徵)	八(羽)	九(商)
几(变宫)	十(变徵)		小(变宫)	
		丨(羽)		四(角)
斗(宫)	コ(徵)		也(宫)	

此调即平调的变式，不过倘按般涉亦按羽调式，则可完全采用平调之蕤应姑南如（#F B e #f a）的调法。

五弦指法从谱中看，大体同于敦煌琵琶谱。而句拍则未标出，或原有朱笔之 O 号或“拍”（日本谱标“百”字）字。在传抄过程中漏掉，故自林谦三以来诸家译谱皆未先定拍，或以其“丶”，即敦号作句拍（日人称作“太鼓拍子”）或以敦号为小节，皆未能将其乐拍确切译出。

（3）筝谱字。

筝本秦汉旧器，唐燕乐中十部之清商及教坊法部多用此乐。其谱海内未见传本，日本唐乐古谱中有《仁智要录》、《类筝治要》为唐传筝曲乐谱，除调子品外，其主要乐曲与琵琶曲全同。筝曲之主要谱字为十三弦名，据《仁智要录》这十三弦名（从外计至于内）为：

一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾。

《仁智要录》共提出筝曲十三调与八种调弦法，这十三调是：

壹越调、壹越性调、沙陀调、平调、大食调、器（乞）食调、双调、黄钟调、大黄钟调、水调、盘涉调、风江（香）调、羽调。

其中壹越调与沙陀调，大食调与器（乞）食调，黄钟调与大黄钟调，盘涉调与风江（香）调、羽调的调弦法相同。今据《仁智要录》所载，将以上八种调弦法揭示如下。

①壹越调（沙陀调同）：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
羽	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商

此调为典型的大调式筝曲。

②壹越性调：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
宫	宫	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵

③平调：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
徵	宫	角	变徵	徵	羽/变宫	宫	商/角	变徵	徵	羽/变宫	宫	商/角

此调为典型小调式，其角、变徵、变宫三声皆低一律。

④大食调（器食调同）：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
徵	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商

此调亦为大调式，但变宫亦低一律。

⑤双调：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
徵	羽	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫

此调亦为大调式，其变宫已在正位。

⑥黄钟调（大黄钟调同）：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
徵	宫	商/角	变徵	徵	羽/变宫	宫	商/角	变徵	徵	羽/变宫	宫	商/角

此调《仁智要录》与《类筝治要》谱皆失调法与调子品曲，今据两书标注所云“从平调”及“二七同音、一四（五）同音、三八同音”，“水调为吕旋，黄钟为律旋”，补此调法，实即平调调法。

⑦水调：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
宫	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫	宫	商	角/变徵	徵	羽/变宫

从此调法看，水调当为商调大调式乐。

⑧盘涉调（风江调、羽调同）：

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	为	巾
宫	商/角	徵	羽/变宫	宫	商/角	变徵	徵	羽/变宫	宫	商/角	变徵	徵

此调亦为角、变徵、变宫三声皆低一律之小调式。

筝之指法据《仁智要录》所载，其右手用大、中、食三指，指法有返爪、食指中指连拨，中指大指摘合，食指中指大指抠合，三指抠合后再加大指，以及大指历渡六弦一声等。其左手指法有推入、推放、二度推入。取度曳缓、火（火急）、火火（急中急）、引（延引）、丅（弹绝）等。

（4）笙谱字。

笙亦我国古乐旧器，据文献可考者，早在商周已有其乐；从出土文物看，已发现战国时代之笙。此器有十三管与十七管之制，唐乐所用即十七管者。其古器与古谱海内无传。今日本京都正仓院藏有唐笙三口，其墨书管名与日本现存唐乐古谱之笙谱字相通。故知笙之谱字由来已久，非为西渐产物也。据正仓院唐笙所书管律及日本唐乐古谱，笙之谱字计有：

一工凡毛（亡）乙卜下十美七行比言上八千也（斗）

十七字，其中斗为唐笙律管的标字。今据日本学者林谦三与香港学者张世彬（见其《中国音乐史论述编》第四篇第六章）所述，此十七谱字之音位为：

C	$^{\sharp}C$	D	$^{\flat}E$	E	F	$^{\sharp}F$	G	$^{\flat}A$	A	$^{\flat}B$	B	C^1	$^{\sharp}C^1$	D^1	$^{\flat}E^1$	E^1	F^1	$^{\sharp}F^1$	G^1	$^{\flat}A^1$
黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
一	(斗)	工	凡	毛	乙	(卜)	下	十	美	行 七	(行)	比	比	言	上	○	八	○	千	也

笙谱中指法似乎与笛谱相似，其主要指法有：

由：以指磨穴，如十由，即应吹出十下十的效果。
丨丨：即引，延引也。
延：与引同，用延处不用引。
火：急移。

其指法仅见如上。据云，林谦三氏有《笙律三考》一文（见潘怀素《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》——《考古学报》1958 年第 3 期），惜未见之。以上所述笙谱字仅就所及，故甚疏略，俟见林谦三氏之说后再做增订。

（5）笛谱字。

笛即所谓龙笛，日本唐乐中亦谓之龙笛。此亦隋唐以前华乐旧器。唐代笛谱亦仅存于日本唐乐古谱中，如《博雅笛谱》、《怀中谱》等。计其所用谱字有：

口之千五上中丁六

共八字。此八个谱字的音位如下表：

D	$^{\flat}E$	E	F	$^{\sharp}F$	G	$^{\flat}A$	A	$^{\flat}B$	B	C^1	$^{\sharp}C^1$	D^1
太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太
口	之	千	五		上		六	中		丁		

笛谱之指法同于笙谱，已如上述。

2. 筚篥谱字与燕乐俗字谱

（1）筚篥谱字。

筚篥亦如四弦四柱之胡琵琶与五弦琵琶，同为隋唐胡部新乐之器。而此乐之谱字不仅历代沿用，且由其演为宋代以来之词曲声乐谱字，被后世称之为燕乐俗字谱，或直称燕乐谱字。

据宋陈旸《乐书》卷一三筚篥条载：

以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声。

则筚篥的用谱字当为以上十字。此十字与日本所传唐乐筚篥谱字亦相合。惟日谱“上”字作丄，“勾”字作厶，“尺”字作丅；其“舌”字作合。今据宋人与日人两说，将两谱依律排列如下：

	C	#C	D	bE	E	F	#F	G	bA	A	bB	B	C'	#C'	D'
均位	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太
宋传	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五
日传	舌		四		一	丄	厶	丅		工		凡	六		五

筚篥谱之指法在日本唐乐中亦如笙笛之谱式。

（2）燕乐俗字谱。

蔡元定《燕乐原辨》之燕乐四略中，有用字略，共列出十字，十五声。此即燕乐俗谱用字。此谱字最早见于沈括《梦溪笔谈·补笔谈》：

十二律并清宫当有十六声，今之燕乐正有十五声。盖今燕乐高于古乐二律以下，故无正黄钟声，只以合字当大吕，犹差高，当在大吕、太簇之间。下四字近太簇之高。四字近夹钟，下一字近姑洗，高一字近中吕，上字近蕤宾，勾字近林钟，尺字近夷则，工字近南吕，高工字近无射，六字近黄钟，下凡字近黄钟清，高凡字为大吕清，下五字为太簇清，高五字为夹钟清。

较之蔡元定燕乐用字之略，沈氏之说为燕乐实际音高与用字之差，相差犹为其《梦溪笔谈》卷五所言“比律高二均弱。”然此处言“六字近应钟，下凡字为黄钟清”，显为将六、凡二音高低序列弄反，证之其卷五前说“却以凡字当宫声”，当为“下凡字近应钟，凡字为黄钟清，六字为大吕清”，与“合字为大吕”恰合。作为燕乐俗字谱，当时一般是书作草字，如姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》、王骥德《曲律》中所录《乐府浑成》谱皆是。今将燕乐谱字正草写法并列如下，其音高按下徵对律，未依沈括《笔谈》所标实际音高。

正律：林 夷 南 无 应 黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应 黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷

燕律：黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应 黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应 黄 大

俗字谱：

合 下四 四 下一 一 上 勾 尺 下工 工 下凡 凡 六 下五 五 紧五

厶 (マ) マ (丶) 丶 ⺀ ㇗ 人 (フ) フ (リ) リ 久 (ゆ) ゆ 于

以前人们读《词源》，未能注意其谱字用草体，亦未与姜夔《白石道人歌曲》及其俗字谱相较，误ㄥ（上）为久（六），当正。又如下工、下凡之“下”字，有谱标作“低”字，如四、一本音，又有与“下”相对标为“上四”、“高四”之类，“紧五”之“紧”，标作“尖”字，皆由俗写而致，并无异义。而六、下五、五、紧五四音，并为“四宫清声”，如《词源》所言：

> 久（六）字，黄钟清声；⑤（下五）字，大吕清声；ㄅ（五）字，太簇清声；丏（高五）字，夹钟清声。（注：下五原为丏，五原为ㄅ，高五原为⑤，为免因俗谱书法不同而致淆乱，今统依上表改写，并注明原用字。）

此四宫清声，据其注：

> 四宫清声：今雅俗乐色、管色并用寄四宫清声煞，与古不同。

宋代雅俗乐并用此四清声作为寄煞（借煞）用，“与古不同”。又据陈元靓《事林广记》之《乐星图谱》云：

> 四宫清声在《周礼》惟祀天之乐用之。今之乐色、管色并用寄四宫清声煞。

古以此四清声用于《周礼》三大祭之祀天之乐，亦可见此燕乐之律即“夹钟”（圜钟）之律。

此谱字，虽用工尺之字，但其异于工尺谱，而称之燕乐俗字谱。清陈澧《声律通考序》云：

> 宋以工尺配律吕，今人以工尺代宫商，此今人失宋人之法，律吕由是而亡。

故此燕乐俗字谱为音名谱，并非如后世之工尺谱为代宫商五音二变之音阶唱名谱。律之今乐，则工尺谱为宫商谱，或称宫谱，为所谓首调唱名谱，而宋之燕乐俗字谱，则为律吕音名谱，为所谓固定唱名谱。故此燕乐俗字谱不当谓之工尺谱，如姜夔之《白石道人歌曲》，是为燕乐俗字谱，非为明清以来标记音阶唱名之工尺谱。燕乐俗字谱之十五字所标乃燕乐音阶，即下徵音阶，非正声音阶。陈澧《声律通考》卷一《古乐五声十二律还宫考》云：

> 凌次仲著《燕乐考原》，从明郑世子之说，上字为宫，尺字为商，工字为角，合字为徵，四字为羽，一字为变宫，凡字为变徵，斯为定论，审声知音，必自此始

矣。

郑世子即朱载堉，其工尺之说乃为正律，又非燕律，倘命之唐宋燕律，又谬矣。两者相差五律，其音位比较如下：（为明了两者音阶之差，姑以简谱唱名标出，燕律为正宫均谱字——谨注）

谱字：	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙
正律：	下徵	下羽	浊变宫	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫
燕律：	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	清宫	清商	清角
唱名：	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$
	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi

丘琼荪《燕乐探微》107节《乐髓新经》等几种宋人著作中所列二十八调注语谓：

> 惟宋人用正声，均名虽同，而其高度则已高起了五律，譬如宋人以“合”字配黄钟。这“合”的高度，比唐乐高了五律，相当于唐乐的“上”字，等于把唐乐的上字为宋乐的“合”字。也就是说，唐宋谱字虽同而高度不同。

这是认为宋人用正声，故而其燕乐谱字都应提高五律。此说不能成立。前面已经提到，宋燕乐非正律，亦如唐乐用下徵律。虽然现存张炎《词源·宫调图》、陈元靓《事林广记》之《乐星图》皆言雅俗共用，宋代太常、教坊、外方乐可能皆已使用俗字谱。但雅俗音阶不同，宫徵相对，当时人自有区别。故《文献通考》所载宋太宗“御制《韶乐》，集中有正声翻译字谱。又令钧容班部头任守澄，并教坊正部头花日新、何首善等注人唐来燕乐半字谱。凡一声，先以九弦琴谱对大乐字，并唐来半字谱。”燕乐下徵，与雅乐正声，器乐各异，音律不同，宋人自有其一套对应办法。多年来我们将宋代燕乐谱字视为正律，如在解译《白石道人歌曲》时，一律将宫音，即do移至仲吕变徵位，这其实有失燕乐音乐原貌。

（3）燕乐俗字谱本自筚篥。

四上工尺之俗字谱，通用于宋代。前引《文献通考》，可知唐以来尚有“燕乐半字谱”，从现传唐乐古谱看，这是属于琵琶、筝之类的调弦器乐谱，除标左手所按音位，又有右手指法，并且注明不同的调弦法。其定音，尚须以律管。隋唐燕乐有无领音定律之管器未详，宋以来则依自筚篥。宋陈旸《乐书》卷一三〇筚篥条：

> 筚篥，一名悲篥，一名笳管，羌胡、龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首。状类胡笳而九窍。所法者，角音而已……后世乐家者流，以其旋宫转器以应律管，因谱

> 其音为众器之首，至今鼓吹、教坊用之，以为头管。大者九窍以觱篥名之，小者六窍以凤管名之。今教坊所用上七空（孔），后二空（孔），以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。

用筚篥九孔之音所谱十字，即燕乐所用十个谱字，为“旋宫转器”之用，又在凡、工、一、四、五之上各加下凡、下工、下一、下四、下五之低一度（半音）之声，又以“紧五”表示五之升半高，故成十六字。《辽史·乐志》所载大乐十声亦即此十字：

> 大乐声各调之中，度曲协音其声凡十，曰：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合。近十二雅律，于律吕各缺其一，犹雅音之不及商也。

《辽史》所载此十字恰与陈旸《乐书》所载筚篥谱字十音相合。倘《辽史》所言有据，或此谱字晚唐五代之时即已流行，故而传之北辽。《辽史》谓此十字“律吕各缺其一”，实则于十二律仅缺大吕（下四）、夹钟（下一）、夷则（下工）、应钟（下凡）四律。“犹雅音之不及商”，则言之无稽也。

九孔筚篥，燕乐中谓之头管。明清以来，海内所用变为八孔者，九孔之式仅存于日、韩等国，故其制亦如四弦四柱之唐琵琶，为国人所不知晓。当年王光祈著《中国音乐史》时，仅据乾隆二十四年所刊《皇朝礼乐图式》中八孔筚篥，揣测出古制九孔之位置。而其九孔之制，明人尚有识者。明唐顺之《荆川稗编》“头管即古管”条云：

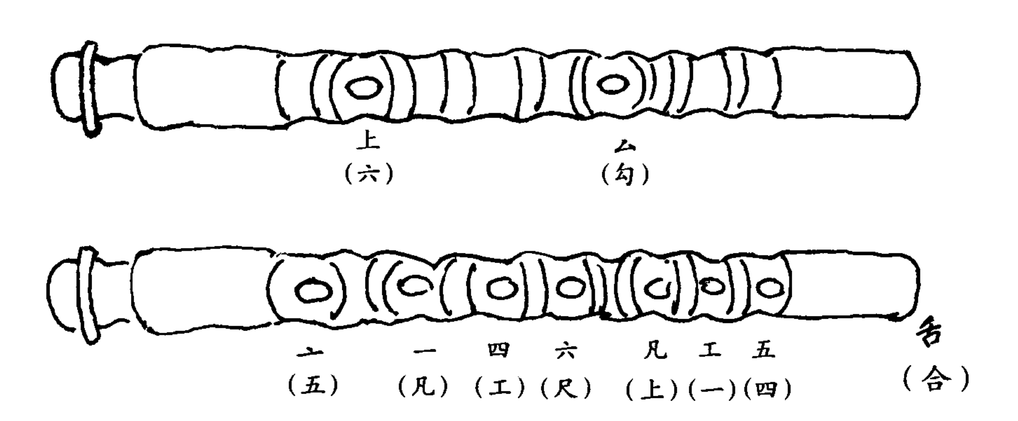
> 头管九孔，自下而上。管体中翕然为合字。第一孔，四字；第二孔，一字；第三孔，上字；第四孔后出，勾字；第五孔，尺字；第六孔，工字；第七孔，凡字；第八孔后出，六字，第九孔，五字。大乐以此先诸众，谓之头管。

又云：

> 管色字谱五、凡、工、尺、上、四、六、一、勾、合。管九孔，六、勾二字并后出。合字在管体中，自下而上合字为黄钟正声。下四（大吕）、高四（太簇）共第一孔。下一（夹钟）、高一（姑洗）共第二孔。上字（仲吕）第三孔。勾字（蕤宾）后出第四孔。尺字林钟第五孔。下工（夷则）、高工（南吕）共第六孔。下凡（无射）、高凡（应钟）共第七孔。六字（黄钟清）后出第八孔。下五（大吕清）、高五（太簇清）、紧五（夹钟清）共第九孔。九孔内四一工凡皆有高下二声，五字有高、下、紧三声。惟上、勾、尺无高下，盖仲、蕤、林三律不分清浊，自然应律也。

此说则全与日本今传九孔筚篥相合，其应指谱字亦相类。林谦三《隋唐燕乐调研究》

第六章《燕乐调之律》附日本筚篥图及其谱字如下：



宋 字 谱：合·四·一上勾尺·工·凡六·五

日本古说：舌·四·一丄厶丁·工·凡六·五

日本谱字之“舌”，当为“合”之传讹，而勾作“厶”、上作“丄”、尺作“丁”或为日人自创之简体。然其图上九孔所标谱字则与宋谱音序不合，今用括弧标出。王光祈《中国音乐史》第四章第八节《宋燕乐与筚篥》谓陈旸《乐书》之“以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声”，及《辽史·乐志》“其声凡十，曰五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合”：

> 其字谱次序，颇与现时通行者不同。其原因，似系先言前面七孔：五、凡、工、尺、上、一、四，次言后面二孔：六、勾。最后乃言底孔。

其言甚是。惟此节中论小头管之六孔当介于“大太两律之间”，又“以夹钟为合”，遂将筚篥所应之律弄乱，未如林氏据之实器为可靠。

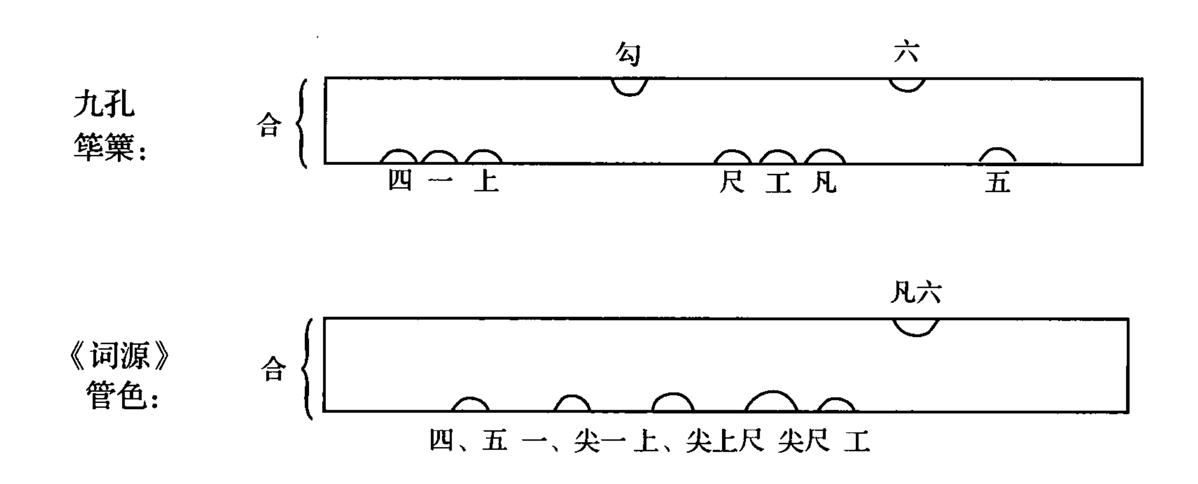
张炎《词源》中亦有《管色应指字谱》，其谱字，音序似与上述燕乐俗用谱字有别，除有声谱外，尚有指法谱字，今将其标声谱字抄录如下：

夂	リ	フ	人	ㄥ	丶	マ	ㄥ	厶	马	㔾	幺	小
六	凡	工	尺	上	一	四	勾	合	五	尖一	尖上	尖尺

原刊本六作幺，上作ㄣ，皆误。六之草书作夂，上之草体作ㄥ，刊本尖上作㔾，可证ㄥ即上。幺为夂之误笔，ㄣ为ㄥ之误笔，传抄致讹。又尖一作㔾，可知一之俗谱作丶。小原作尖凡，实为尖尺之误，人作尺。此管色谱字旧皆视作筚篥谱字，然从所用谱字，其起音用六而不用五，相差两律以及三清音为尖一、尖上、尖尺看，《词源》此处管色

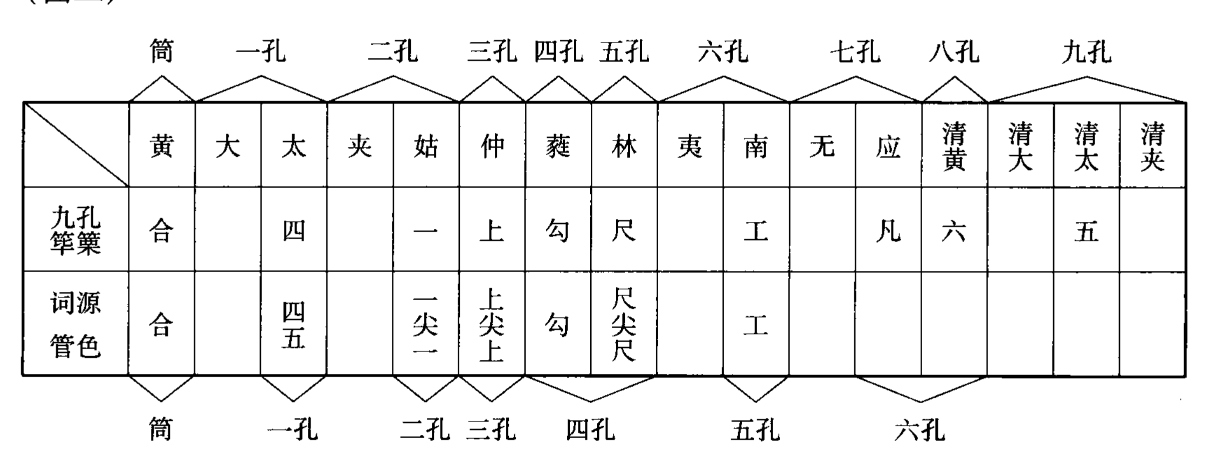
非指筚篥，应为箫笛或六孔筚篥，即被称箫管或凤管者。其与筚篥用字及应指比较图示如下：

图（一）



注：无乚孔，疑已“黜勾（乚）用上（𠃋）。”

（图二）



	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大	清太	清夹
九孔筚篥	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五	
词源管色	合		四五		一尖一	上尖上	勾	尺尖尺		工						

可见张炎《词源》之“管色应字谱”。谱字顺序六、凡、工、尺、上、一、四七音是由六孔至一孔依次所得音，合为筒音，勾、五、尖一、尖上、尖人为一二三四孔尖吹或半孔音。六孔管不存在五（清太）音之孔，而是靠将第一孔清吹而得到此音，故而更无清大、清夹的吹孔。另外其勾音之孔亦不存在，仅靠在第四孔尺音上靠控制气流，采用轻吹办法，使此孔发音低一律（半音），达到勾音效果，故而自元明以来“黜勾用上”，证明筚篥在燕乐中的作用逐渐减弱，而由六孔之笛箫取代。燕乐之谱亦由标写律

吕音名的固定唱名谱演变成标写宫调音阶的首调唱名谱。另外，沈括《梦溪笔谈》中所述“以凡字当宫声”亦当即由此管色六孔作凡、六两音而致，凡当应钟，即变宫（闰）音、六当清黄钟，即宫音，前引沈括将凡误记为黄钟，六误记为应钟，盖由此第六孔兼此二音所致。

第二节　燕乐俗字谱申说

唐燕乐正像前面所述，在开元天宝以来已形成了由被称为九代遗声的华夏清乐与以龟兹律为主的胡部新声两大体系合奏的音乐形式。在其后的发展过程中，胡部新声之律，即商调大调式之律逐渐取代了清乐为代表的羽调小调式之律。故至宋代法部仅存二曲可以演奏。其律既变，谱式也必随之。故琵琶定弦法宋以来亦仅用双调一种，其余如风香、清调、平调诸种小调式品法亦随其乐湮没失传。而惟筚篥，其本为胡部新乐之器，其以管孔应律，较弦柱为确，遂为众乐之首，领奏校音皆一准其律。故筚篥谱字亦成为燕乐之器乐、声乐所共用之谱字，又渐演为自明清以来之工尺谱。流行千年之久。此谱字究源自中土，抑传自西域，前辈学者颇有主张西域说者。昔年潘怀素先生曾撰《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》（《考古》1958 年第 1 期）认为以筚篥谱字为准的燕乐谱字源自梵文，“今字谱的正声，正是采取了梵文七声的半个字。”

古梵文七声　开　贞　兀　石　弓　凵　丽

宋今字谱　ム　マ　一　ㄣ　ヘ　フ　リ

首先需要说明的是上面所举“宋今字谱”中的ㄣ为ㄥ之误，即“上”之草书；ヘ为人之误，为“尺”之草书。潘怀素这里是采用张炎《词源》今刊本的字谱形体，然由《词源》原刊本未传，今见者皆从元起善斋本展转誊写，错讹甚多。核之《白石道人歌曲》及《事林广记》、《曲律》所录《乐府浑成集》之谱字，知其ㄥ（上）与夂（六）不分，人（尺）作ヘ。皆非宋谱字原貌，更非谱字中有此一体，实则宋俗字谱即筚篥十个谱字之草体：

ム（合）、マ（四）、丶（一）、ㄥ（上）、𠃊（勾）、人（尺）、フ（工）、リ（凡）、夂（六）、ㄅ（五）。

其笔画构成与书写方法显与梵文相异，应是两种不同的符号书写方式。然而我们如果从上述琵琶、筝、笙及笛与筚篥等谱字之间的关系中，或可找到燕乐谱字之源。

林谦三氏《东亚乐器考》在“琵琶的定弦原则及其变迁”一节中曾有一笙谱字与琵琶谱字的比较表：

音位	B	C	$^{\#}c$	d	^{b}e	e	f	$^{\#}f$	g	^{b}a	a	^{b}b	b	c^{1}	$^{\#}c^{1}$	a^{1}	$^{b}E^{1}$	E^{1}	f^{1}	$^{\#}f^{1}$	g^{1}
笙谱	一	○	工	凡	毛	乙	(卜)	下	十	美	行 乞	(计)	七	比	言	上	○	八	○	千	也
琵琶谱	一	○	工	凡	フ	斗 乙	○	下	十	乙	工 ク	○	七	ヒ	マ	之 ⊥	○	八	丨	ム	也
琵琶柱	0		1	2	3	4		1	2	3	4 0		1	2	3	4 0		1	2	3	4

注：此表是将琵琶第一弦定为 B 音制成的。

从以上的比较中可以看出琵琶的谱字几乎和笙的谱字大致相同，然琵琶定弦必据管律，故琵琶所用谱字当由自笙谱。而笛与筚篥谱字亦有如一、工、凡、上、下（即尺，日本筚篥谱字之T字正当宋谱之尺字）ム、マ等，亦当与笙谱字有关。而笙、竽等皆与七弦古琴一样，为华夏古乐之旧器，其记乐或标管律之谱字亦应如琴乐，由来已久。故燕乐谱字其源似在九代遗声之笙乐谱字。

又，我国闽南古乐南音（又称南管）所用谱字为：

六士一毛×工倍

七字，且为律吕谱，即今称作固定唱名谱，当亦从燕乐谱字演变而来。

第六章 今存唐乐乐谱

第一节 敦煌琵琶谱

此谱为1905年发现于敦煌藏经洞者，现藏于法国国家图书馆，其编号为伯字3808。乐谱抄在后唐长兴四年(933)讲经文背面，计有：

> 品弄、□弄、倾杯乐、慢曲子、又曲子、急曲子、又曲子、又慢曲子、急曲子、又慢曲子、□□□、倾杯乐、又慢曲子西江月、又慢曲子、慢曲子心事子、又慢曲子伊州、又急曲子、水鼓子、急胡相问、长沙女引、□□□、撒金沙、营富、伊州、水鼓子。

计25曲。另外，任二北先生《唐声诗》(上海古籍出版社1982年10月出版)一书又揭示了现藏于法国国家图书馆，编号为伯3719的敦煌琵琶谱《浣溪沙》残曲一页，仅谱字两行。

以上乐谱所用谱字和日本现存唐乐古谱如前所涉及的琵琶、五弦诸谱大体相合，指法符号也多有相同，唯敦煌谱为一字一拍之主干谱，而日本乐谱则为一拍可有数字之详谱。此谱与日本正仓院所藏天平琵琶谱、五弦谱皆可为唐乐之唐谱，而日本今存其余唐乐古谱皆可谓唐乐之和谱。

第二节 日本现存唐乐古谱

唐代传入日本之乐谱书籍，据日本宽平中(889～897)佐世在奥所辑之《日本现存书目》之乐家一类，著录《乐歌》五卷、《歌调》五卷、《杂琴谱》百二十卷、《琵琶谱》十卷、《横

笛谱》十八卷。另有《乐图》四卷、《阮咸图》一卷、《尺八图》一卷,琴法、琴用手法等或亦有乐谱附录。以上书籍惜未流传。今传者仅有《碣石调・幽兰》之古琴谱一卷,系为南阳陈丘公明撰,已被光绪八年黎庶昌刻入《古逸丛书》中。而日本今存唐乐古谱尚可多见。其大体分为两种情况,一种为转录自唐朝乐谱,这种乐谱不仅谱式,即其音乐本身亦保留了唐乐原貌。此可谓之唐谱。另一种为经日本人整理之唐乐古谱,或为当时遣唐使带回之唐乐,所谓遣唐乐;或为日本人当时创作之仿唐乐。此类乐谱不仅谱式已与前者有别,即其音乐,亦已日本化,故当谓之和谱。

日本现存唐谱有二,已皆被定为国宝级文物。

1. 五弦琵琶谱

日本东京都阳明文库藏,卷子本,幅宽28公分,长约5米40公分。内题《五弦》,末署"丑年润(闰)十一月二十九日,石大娘",此丑年即日本宝龟四年(773)。外题《五弦琴谱》,卷末署"承和九年(842)三月十一日书之"。五弦琴即五弦琵琶,为唐时与四弦琵琶并行之乐器,习称五弦。日本之唐乐用四弦琵琶,今犹唐制,而五弦亦有传。此谱当由日本宝龟四年(773)即唐大历八年,由石大娘传谱。日人携回展转抄录,最后抄定于承和四年(842)。谱中共收平调、大食调、壹越调、黄钟调、盘涉调,诸调调子品六首。未标宫调之乐曲二十首,即:王昭君、夜半乐、何满子、六胡州、如意娘、天长久、萨问提、惜惜盐、崇明乐、秦王破阵乐、饮酒乐、圣明乐、武媚娘、樊契儿、韦卿堂堂、上元乐、三台、九明乐、胡咏词、苏罗密;标定宫调者二首:平调火凤、移都师,共计二十二首。其记谱法与现存敦煌琵琶谱相同,亦为"一字一拍"之主干谱。不同者为谱中仅见细拍之点(・)号,未见粗拍之句(ㅁ或○)号。或属失漏,或当时尚无粗拍之符号。故此二十二曲之句拍尚待确定。

谱中二十二曲,虽个别曲名如《萨问提》未见于载籍,然皆可定为唐代乐曲无疑。此谱已有日本学者羽冢启明之《近卫家藏五弦谱管见》(《东洋音乐研究》第2卷),林谦三之《国宝五弦谱及其解读端绪》(《雅乐——古乐谱的解读》104页)、《全译五弦谱》(见《交响》1983年第4期、1984年第1期)进行了解读研究。二十世纪八十年代以来,我国音乐界的学者何昌林、叶栋、关也维等也对此谱做了大量的研究工作。

2. 天平琵琶谱

现藏于东京都正仓院。仅一页,纵29公分,宽18公分。谱面仅有《番假崇》一首乐谱,题为:"番假崇——一乘摩邪行"。纸背有"写经料纸纳受帖,天平十九年七月二十七日"字样。按,天平十九年为我国唐玄宗天宝六年(747)。可见此纸为天宝时物,今存唐乐古谱当以此为最早,可谓唐乐第一谱。此谱谱式与前五弦谱皆与敦煌琵琶谱相同,当为直接录自唐谱者。对此谱进行解读研究者先有日本学者林谦三与平出久雄合写的《琵琶古谱的研究》(《月刊乐谱》1938年29之1),林氏又于1964年风间书房出版之《正仓院乐器研究》中专辟《天平琵琶谱——番假崇》一节进行介绍。我国学者则有何昌林《天平琵琶谱的考、解、译》(《音乐研究》1983年第3期)等研究文

章。据此曲谱中按为黄钟调，研究者多认为此曲与后世如《三五要录》等谱中调子品之黄钟调《番假崇》同源，然两谱实乏相同之处，当为同题而异曲者。

日本现存唐乐和谱有十数种之多。其中有日本遣唐使带回之唐乐，或录自唐谱，或习之唐朝乐师，回国后经过加工整理之谱。这些乐谱有的残佚不全，有的历经修订，已难确定为唐曲原貌，此所谓遣唐乐。更有异化较深，由日本人仿照唐乐创作的乐舞曲，即所谓仿唐乐。这些乐谱不同于上述唐谱之"一字一拍"的主干谱，而是繁音缛节的详谱。不仅归纳以宫调且每曲附有题解，详标该曲之结构、节拍、曲型、有无舞咏，或注明作者。其曲型分为大曲、中曲、小曲，与《唐六典》中所称"大曲""次曲""小曲"相合。其大曲结构一般有游声、序（序可有序引、中序等）、入破、飒踏、急声。较我国宋人所言大曲为简单。一叠称为一帖，各叠另起处标有"换头"。其粗节曰"拍"，或圈出，或标一"百"字，即乐句。其细节曰"度"，标明为羯鼓一击，倘若一"百"八"度"，日本学者称之为"八拍子"，实则八拍句也。一"百"六"度"者，日人谓之"六拍子"，实则六拍句也。此种详谱对于解译唐乐谱及研究唐乐形式，以及揭示唐宋乐真貌颇有借鉴价值。此类唐乐和谱除琵琶谱外，尚有筝谱、笙谱、横笛谱以及舞谱等。

3. 琵琶谱（南宫琵琶谱）

现藏日本宫内厅书陵部。此谱有甲本一种两卷，乙本一种一卷。其甲本中一卷曾有刊本行世。此谱中有《南宫琵琶谱》，为贞保亲王（869—?）于延喜二十一年（921）编纂。书内除指法、按谱外，尚有调子品谱十三种。另附藤原贞敏（807—867）受传于唐人廉成武琵琶诸弦调子品二十七调，计壹越调、壹越上调、沙陀调、双调、大食调、乞食调、小食调、道调、黄钟调、大黄钟调、水调、盘涉调、风香调、返风香调、仙女调、林钟调、清调、杀孔调、难调、仙鹤调、凤凰调、鸳鸯调、南吕调、玉仙调、碧玉调、啄木调，另有高仙调，佚去品弦之法，故当为二十八调。此二十八调品弦法于我国不传，而日本唐乐之琵琶品弦之法与乐调亦无如此之多。另外此谱中有手弹谱二首，亦颇引起音乐界之兴趣。研究此谱之著述为日本学者林谦三之《琵琶谱新考》（奈良学艺大学纪要·人文·社科第十二卷），香港学者张世彬《根据旧伏见宫本南宫琵琶谱对㧕琵琶乐谱的研究》（日本《东洋音乐研究》34—37合并本），国内学者解读此谱的有何昌林《唐传日本南宫琵琶谱手弹译解》（西安《交响》1983年第2期）。

4. 琵琶谱（源经信笔撰）

谱存宫内厅书陵部，源经信笔撰。为调子品谱一卷。内书："件手并乐等所受习，从兵部卿、资通卿也。资通卿者，信明弟子也。信明者，博雅二男也。仍次第习来也。"另有"应保三年，自禅阁所下赐也。帅大纳言信卿自笔。二条殿御物也，可秘之"之题记。

5. 三五要录

抄本琵琶谱十二卷，宫内厅书陵部藏。藤原师长（1138—1192）撰。此书前有琵琶旋宫八十四调定弦法，有日本唐乐八种常用调即风香调、返风香调、黄钟调、返黄钟调、清调、双调、平调、啄木调之定弦按谱法。乐谱先为调子品与日本催马乐谱。五卷起为唐乐谱，计有越调、沙陀调、平调、大食调、乞食调、性调、双调、黄钟调、水调、盘涉调，十调136首乐曲，其中有高丽曲30首。这些曲目为：

壹越调曲（沙陀调同音、琵琶双调）皇帝破阵乐、团乱旋、春莺啭、玉树后庭花、贺殿、鸟、回杯乐、胡饮酒、河曲子、北庭乐、韶应乐、壹弄乐、承果乐、承和乐、河水乐、菩萨、饮酒乐、壹团娇、武德乐

沙陀调曲（琵琶双调弹之）陵王、新罗陵王、最凉州、弄枪乐、沁河鸟、壹德盐、安陵盐、十天乐

平调曲（琵琶黄钟调）三台盐、皇麞、万岁乐、庆云乐、回忽、甘州、越殿乐、想夫恋、五常乐、裹头乐、勇胜、永隆乐、倍胪、春杨柳、夜半乐、夫（扶）南、郎君子、小娘子、鸡德

大食调（琵琶返黄钟调）散手破阵乐、倾杯乐、贺王恩、武昌乐、打毬乐、天人乐、庶人三台、仙游霞、轮鼓浑脱、长庆子、感恩多

乞食调（琵琶返黄钟调）秦王破阵乐、还城乐、放鹰乐、饮酒乐、苏芳菲、拔头

性调曲（琵琶黄钟调）长命女儿、千金女儿、安弓子、王昭君

双调曲（琵琶返风香调）春庭乐、柳花苑、喜春乐、赤白桃李花、长生乐、西王乐、应天乐、清上乐、感城乐、安城乐、圣明乐、弄殿乐、河南浦、央宫乐、赤白莲花乐、海青乐、散吟打球乐

水调曲（琵琶返风香调）泛龙舟、拾翠乐、重光乐、平蛮乐

盘涉调曲（琵琶风香调）苏合香、万秋乐、宗明乐、苏莫者、剑气浑脱、秋风乐、鸟向乐、轮台、青海波、采桑者、万秋乐、感秋乐、鸡鸣乐、白柱、游字女、竹林乐、千秋乐、越殿乐

高丽曲（琵琶返黄钟调弹之）新乌苏、古乌苏、退宿德、柏梓、皇仁庭、阿夜岐利、垣破、志岐传、俱伦卑序、归德只、高丽龙、犬、颜徐、新河浦、都郁志与吕岐、长宝乐、进曾利古、胡童乐、遍鼻胡德、石川乐、酣醉乐、昆仑八仙、新靺鞨、纳苏利、桔桿、常雄乐、作物、仁和乐、延喜乐、胡蝶来

此谱及藤原师长另一撰著《仁智要录》所收唐乐曲目为众谱之最多者。且为后世所引用。然这些乐曲不能等同于唐谱如《五弦谱》等。此中已多为遣唐乐与仿唐乐，如《倾杯乐》则注明"件序断了"《三台盐》："件序舞既断"，这些乐曲已失原貌，而可知为日本创作之曲为：
①《团乱旋》：大户真绳作。②《贺殿》：奉勅舞师林真仓作。③《胡饮酒》：大户真绳编舞，大户清上作乐。④《北庭乐》：大户清上曲。⑤《壹弄乐》：大户清绳编舞，大户清上作乐。⑥《承和乐》：三岛武藏编舞，大户清上作乐。⑦《壹团娇》：大户清上、三岛武藏作。⑧《天人乐》：和迩部太团麿作。⑨《春庭乐》：和迩部太田麿作。⑩《柳花苑》：左方恒武曲。⑪《喜春乐》：清和再兴、行教法师作。⑫《长生乐》：信朝臣作。⑬《西王乐》：犬上是城作。⑭《应天乐》：清上作。⑮《清上乐》：大户清上作。⑯《河南浦》：大户清上乐，尾张滨主作舞。⑰《央宫乐》：林真仓曲。⑱《拾翠乐》：大户清上乐，尾张滨主作舞。⑲《秋风乐》：大户清上作。⑳《轮台》：大纳言良峰安世作舞，和迩部太田麿作曲。㉑《溢金乐》：大田丸作。㉒《武德乐》：藤原忠房作。㉓《十天乐》：笛师常世弟作。这些乐曲更不能与敦煌琵琶曲谱与五弦琵琶谱中所载唐乐曲混为一谈。

6. 博雅笛谱

现存日本宫内厅书陵部，为横笛谱，源博雅（918～980）撰于康保三年（966）。乐谱题签为《博雅笛谱》，扉页有"笛谱，政长朝臣本传渡有贤朝臣，承德二年七月二十八日所令献也。"按承德二年为公元1098年。谱后署"康保三年十月十四日，正四位下行左近中将兼近江权守源朝臣博雅"。此谱共存乐曲五十首：

双调：柳花苑、喜春乐、悠纪作物、主基作物

黄钟调：赤白桃李花、喜春乐、傕马乐、长生乐、西王乐、夏引乐、榎叶井、应天乐、清上乐、感城乐、安城乐、弄殿乐、河南浦、海青乐、央宫乐、英雄乐、皇帝三台、散吟打球乐、提琴乐、承燕乐、天安乐

水调：泛龙舟、九城乐、拾翠乐、重光乐

盘涉调：元歌、盘涉参军、阿妫娘、太簇角盘涉调鸟歌万岁乐、苏合香、万秋乐、宗明乐、苏莫者、剑气浑脱、秋风乐、乌向乐、轮台、青海波、采桑老、竹林乐、白柱、承秋乐、感秋乐、德伴字、游字女

角调：曹娘浑脱

乱声：新乐乱声、林邑乱声

另有十八曲有目无谱。此谱之前曾有《南宫笛谱》、《宣阳殿笛谱》，皆已散佚，有些乐曲则赖此谱得此保存，故弥足珍贵。再者此谱所收角调曲亦为他谱所未见，既为日本唐乐所仅有，亦补我国唐乐文献中有目无曲之缺。日本学者林谦三有《博雅笛谱考》（《雅乐——古乐谱的解读》音乐之友出版社）一文对此谱有详考与研究。解读与译谱者尚无。

按此谱又有内阁文库藏本，标为《长竹乡笛谱》，与此本所收乐谱全同。

7. 怀中谱

内阁文库藏，横笛谱三卷，为嘉保二年（1095）大神惟季撰。此谱卷末题记为：

右一家口传龙笛之枢要也。自他虽有数多曲，或非秘事，或普通依之。拔出其秘说辑之三卷。恒令怀中讫无悬望之辈，聊以不许容而已。

嘉保二年七月日

太神宿称惟季在判

书底又署："宽政五次癸丑春二日书于东武客舍，山本周祯"。谱中共收七调四十八曲。其中有：

壹越调：皇帝破陈乐、团乱旋、春莺啭、玉树后庭花、贺殿、狮子、陵王

沙陀调：狮子、陵王、大菩萨、小菩萨、新罗陵王

平调：万岁乐、皇麞、老君子、王昭君、回忽、勇胜、甘州、春杨柳、偈颂、陪胪

大食调：轮鼓浑脱、仙游霞、苏芳菲、秦王破阵乐

双调：春庭乐、柳花苑

黄钟调：喜春乐、赤白桃李花

盘涉调：万秋乐、大和万秋乐、金商万秋乐、元老万秋乐、慈尊万秋乐、唱歌万秋乐、神仙万秋乐、曼荼万秋乐、元和万秋乐、见佛闻法乐、弦歌万秋乐、宫唱万秋乐、慈尊来迎乐、普通万秋乐、苏合香、秋风乐、宗明乐、白柱

高丽秘曲：颜徐、酣醉乐、新河浦、造物、狛犬、常武乐、狛龙

这些乐曲一部分见于《博雅笛谱》，但大部分来自已经失传的《南宫笛谱》与《宣阳殿笛谱》，故此谱亦极有整理与解译的必要。

8. 仁智要录

日本国会图书寮藏，手抄筝谱十二卷。此谱亦为藤原师长所撰，除筝之定弦、指法外，所收乐曲全同于《三五要录》琵琶谱。然而此谱之题解要详于《三五要录》，对上谱在许多资料上有所补充。对此谱进行研究的首先为日本学者林谦三(《天平、平安时代的音乐》)，国内学者叶栋有《唐传筝曲与唐声诗曲的解译》（上海《音乐艺术》1986年第3期）、《唐传十三弦筝曲二十八首》的译谱（西安《交响》1991年第1、3期）。惜其将此种遣唐乐之和谱与唐谱混为一谈，且译谱完全为南北曲之板眼，更失原貌。

9. 类筝治要

日本国会图书寮藏，手抄筝谱二十卷，编于后宇多天皇弘安六年（1283）。此谱于卷一目录后有按语云：

> 唐家乐师海州冰阳县孙宾会昌五年，本朝承和，均乐谱持荐吾本朝，唯诸调而已。都盧九十二，虽然悉不传，为统所得集注第二、第三、第四卷，调子品也。

依其说，此谱之调子品似为唐朝乐师孙宾所传。会昌五年（845）为唐武宗时，其持谱东渡日本事待考。此书谱前征引我国古代音乐文献甚多。且收唐乐曲目有愈前述诸谱者，故亦为重要唐乐谱资料。其所收乐曲有：

> 壹越调：皇帝破阵乐、团乱旋、春莺啭、玉树后庭花、贺殿、鸟、胡饮酒、菩萨、酒胡子、武德乐、回杯乐、河曲子、韶应乐、一弄乐、溢金乐、河水乐、酒清司、饮酒乐、壹团娇
>
> 沙陀调：罗陵王、新罗陵王、最凉州、弄枪乐、沁河鸟、溢河鸟、安乐盐、十天乐、壹德盐（有目无谱）、陵王
>
> 平调：五常乐、三台盐、皇麞、万岁乐、庆云乐、裹头乐、甘州、回忽、陪胪、勇胜、来隆乐、想夫怜、郎君子、扶南、小娘子、庆德、轮鼓浑脱
>
> 性调曲：春杨柳、夜半乐、长命女儿、千金女儿
>
> 道调曲：送秋乐、王昭君、安弓子
>
> 大食调曲：散手破阵乐、武昌太平乐（朝小子、太平乐、合欢盐）、倾杯乐、贺王恩、打球乐、天人乐、庶人三台、仙游霞、轮鼓浑脱
>
> 器食调曲：秦王破阵乐、还城乐、拔头、放鹰乐、饮酒乐、苏芳菲、感恩多、长庆子
>
> 双调：春庭乐、柳花苑、中弦操、万春乐、丝杨园、地地急
>
> 壹越调：春莺啭、贺殿、北庭乐、承和乐、河水乐、酒胡子、武德乐（迦陵

频、回杯乐、十天乐有目无谱）

沙陀调曲：陵王、新罗陵王、安乐盐、十天乐

黄钟调：喜春乐、赤白桃李花、清上乐、感城乐、安世乐、河南浦、寿殿乐、央宫乐、长生乐、西王乐、应天乐、圣明乐、赤白莲花乐、海青乐、皇帝三台、夏引乐、榎叶乐、承燕乐

水调：泛龙舟、散吟打球乐、拾翠乐、重光乐、平蛮乐、提琴乐、榎叶乐

盘涉调：万秋乐、弦歌万秋乐、贺唱万秋乐、金商万秋乐、仙歌万秋乐、神仙万秋乐、庆贺万秋乐、慈尊万秋乐、慈尊成道乐、苏合香、秋风乐、苏幕者、轮台、青海波、采桑老、承秋乐、感秋乐、鸡鸣乐、游字女、鸟向乐、宗明乐、贺殿乐、竹林乐、白柱、千秋乐、剑气浑脱（长之乐、松还乐、承保乐、醉古有目无谱）

计十二调一百三十八曲，又有七首有目无谱，而此谱十七至二十卷则为高丽国乐与催马乐曲，目繁，兹不录焉。

10. 新撰笙笛谱

今藏日本东京都阳明书院，为笙谱三卷，正安四年（1302）署宋人净智抄。谱末题记曰：

于时正安正年八月上旬之比诛，宋人净智书写毕，同年同月之比，拍子指毕之。

又有题记为：

乾元二年三月二十四日一校合毕，当卷同秘曲以下乐奉校、静胤对马公一凡苏合、万秋以下者、前虽校渡之为一，是本谱之间口许传授也。如赖胤子孙之中嗜此道，可秘许传校者。

嘉元三年七月十三日赖胤书

今国内中央音乐研究所藏本为林谦三氏抄本，末署“昭和十六年七月十七日书写了”。谱中仅有一越调与盘涉调十曲，无出《三五要录》所收。林氏有《笙谱三考》一文，尝有对此谱之研究及解译，惜未见到。

11. 笙调子谱

国内中央音乐研究所据日本抄本摄制，著录为藤原师长撰，即《三五要录》与《仁智要录》撰者。此谱共存壹越调、平调、双调、黄钟、大食六调之调子品。末署：

右调子依为稽古而续说，书加之毕。

文化十癸酉年

是否出自藤原师长也尚待考定。

12. 掌中录

现藏内阁文库，舞谱三卷，弘长三年（1263）抄本。谱末署为：

弘长三年九月　日于安位寺花藏院书写之。　执笔海王丸

书后又有题记曰：

秘府原有《掌中要录》，然编帙错简，首尾不全。京师乐人丰伊贺守所藏之书，上下秘曲共三册，曲谱略备，因承仰缮写其书者也。　文元五年庚申七月

此舞谱非如今存敦煌舞谱残片所标所谓“打令谱”者，而是与大曲燕乐相配之身段、节拍谱，有如元人所撰《宋史·乐志》所述者。据其谱，依前述乐谱即可搬演。此谱上册收平调曲五首：三台、万岁乐、裹头乐、甘州、五常乐；黄钟调曲四首：喜春乐、感城乐、央宫乐、桃李花；双调曲一首：春庭乐。下册收大食调曲五首：太平乐、打球乐、散手、倾杯乐、贺王恩；乞食调曲一首：秦王；盘涉调曲五首：苏合、万秋乐、轮台、青海波、秋风乐。其秘曲一册所收未标宫调，计七首，为：皇阵乐、后帝乐、宝寿乐、苏合香、万秋乐、罗龙王、罗陵王（谓之兰陵王入阵曲）。

此外又有中央音乐研究所藏影印本日本天王寺派《兰陵王》、《罗陵王破》笛谱。不详撰于何时。又有见于著录而未得见其谱者，如《春杨柳》琵琶谱，岩田家藏，平安时代物。又有《三五中录》、《三五奥秘抄》、《安信筚篥谱》等。据云日本宫内厅书陵部古乐谱尚多，如《三极秘曲谱》为嘉禄三年（1227）年抄本，惜未得见。

第三节　唐代乐谱的解译

1. 解译研究工作现状综述

唐代乐谱的解译研究工作始于日本学者林谦三氏1938年在日本《月刊乐谱》29卷

第一期发表的《敦煌琵琶谱的解读研究》的论文，并附有译谱。其后林谦三氏又于1957年在《奈良学艺大学纪要》第15卷发表了《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》，并附有全部译谱。此文由我国学者潘怀素先生译成汉文，当年由上海音乐出版社出版。其后林谦三氏于1969年出版的《雅乐——古乐谱的解读》一书中收入前文时，又作了修订补充。另外林谦三氏复有对五弦谱的解读研究(《国宝五弦谱的解读端绪》——日本《音响学会志》二号，1940年出版，《全译五弦谱》——《奈良学艺大学纪要》1955年第5卷）以及笛谱、笙谱等解读研究。国内学者以任二北老人首在《敦煌曲初探》(上海文艺联合出版社1954年出版）中辟有专章对敦煌琵琶谱做出了解译论证。其后香港学者饶宗颐先生在1960年《新亚学报》4卷二期发表了《敦煌琵琶谱读记》，张世彬先生在其《中国音乐史论述稿》(友联出版社1975年出版）中也涉及到敦煌琵琶谱的解读问题。海内音乐界对于敦煌古谱的解译自上世纪八十年代出现重大突破，其代表为叶栋(《敦煌曲谱研究》载《音乐艺术》1982年1期，《敦煌琵琶曲谱》上海文艺出版社1986年出版)、陈应时(《敦煌琵琶乐谱新解》载《音乐艺术》1988年1期、2期)、何昌林(《三件敦煌曲谱资料的综合研究》载《音乐研究》1985年3期）等。关于以上所述的详细资料请参阅《阳关》1983年3期、4期及1984年3期连载的陈应时先生《敦煌曲谱研究实录》一文。而海内学人在敦煌古谱解读方面可谓集大成之作者，当为1992年敦煌文艺出版社出版的席臻贯先生《敦煌古乐》一书。此书凝结了海内外几代学人对敦煌古谱研究的心血及音乐界、词曲界、敦煌学界的研究成果。所译乐谱的可信与可听性相结合的特点，亦为学界深加赞服。

2. 谱字的解读

敦煌二十谱字是解读二十五首琵琶古谱的钥匙。此二十谱字与日传唐乐琵琶谱字正同，但其中三弦第三柱之“丨”与四弦二柱之“マ”，位置相反。此点经林谦三氏研究，为敦煌二十谱字抄、写之讹。故从日本唐谱，将两字位置互易，此点已为海内外治唐乐者认同，沿用。而叶栋又从其译谱方便起见，将琵琶谱中前十曲第三弦第三柱之“マ”与二弦三柱之“乙”互易，这种做法无异于改字解经，已失古乐谱原貌，故为海内外治唐乐者不取。席臻贯之译谱又接受庄永平之说(《敦煌琵琶指法谱字辩正》载《星海音院学报》1990年4期)，将一弦二柱之“几”与四柱之“斗”位置颠倒，实亦无据，更无此必要。

3. 定弦

一般治唐乐古谱者皆依敦煌琵琶谱二十五首乐曲的结音分成三组，即第一首《品弄》至第十首《慢曲子》为第一组，第十一首佚题至第二十首《长沙女引》为第二组，余下五首为第三组。林谦三氏最初将第一组定弦为B d g a，最后（1959年）修订为E A d a；第二组的定弦为A c e a；第三组的定弦为A #C e a。叶栋之译谱其第二组、第三组定弦同于林谦三氏，而第一组定弦为d f g c^1。席臻贯之译谱第一组为B d g a，即林

谦三氏最初之定弦；第二组为G c e a；第三组定弦为A c e a，恰为林谦三第二组之定弦。以上定弦第一组林谦三氏最终定弦之E A d a，其一弦与四弦之间相距十一度（十六律），子弦甚高，恐当时并无此等强拉力之弦，故不切用。而原所设计之定弦，即席臻贯氏所用之定弦，倘依大调式，则必然在一弦二柱、三弦三柱之谱字于律未安，故而改字就律，竟失乐谱原貌。实则此第一组为清乐小调式乐曲，其角、变徵，变宫皆低一律，倘由此出发，其定弦则不必改谱犯律而准的无误矣。其余二组则为大调式之乐，林谦三氏第二组用唐代通行之风香调定弦法，可谓准确。席臻贯氏改为G c e a，则大可不必。而第三组应为返风香调弦法，即G A d g，或双调（A D e a）定弦皆可，既有成法可依，何必弃古以就今？

4. 节拍

敦煌古谱二十五曲中章节符号如重头、重尾及“王”（往），其他反复标记之“今”字、“住”字，自林谦三氏以来皆无大疑碍。惟谱中之节拍符号，其ロ（或○）与丶，歧说互异，未有定说。ロ在谱中或四字一见，或六字、八字一见。林谦三氏据今传日本唐乐谓其为太鼓拍子符号。盖其所见日本唐乐谱字或为八羯鼓拍（击羯鼓八下）一打太鼓，或为六羯鼓拍（击羯鼓六下）、或为四羯鼓拍（击羯鼓四下）一打太鼓。其标记或为○，或标一“百”（即“拍”）字。故林谦三氏称其为打太鼓处，或太鼓拍子。实则此即乐句符号，然亦称拍，盖唐宋时期并无小节概念，而以一句为一拍，击太鼓以节乐句。香港学者饶宗颐、张世彬释ロ号为乐句号实为明见，席致贯氏亦采用其说盖成定论。叶栋及我辈囿于明清以来南北曲板眼说，释ロ为板，即小节号，已混淆中古乐与近古乐之别，亦混淆小节与乐句之界限，遂失唐宋燕乐之节奏。然林谦三氏译谱以一字为一小节，更为不明中国古代音乐节奏之特点。自周秦以来雅俗之乐细节以拊搏齐乐，粗节以鼓节乐。故拊搏乃左右连续律动，形成一轻一重，或一重一轻之等拍，故今传明末《魏氏乐谱》皆以一格代表一拊搏，即一轻一重二拍。实则唐乐除所谓慢二急三等所谓胡乐节奏者，无论八字句或六字、四字句，其自然节奏皆应以一轻拍、一重拍，或一重拍、一轻拍为一单位，姑译作小节可矣。而谱中之“丶”号是在乐句“ロ”号之间，林谦三氏未敢遽定其为节奏号，而谓之返拨，任二北老人则谓之为拍眼之眼。而此点错落无序，倘谓之眼，其拍值则无法掌握。至陈应时先生指此号为“掣拍”，敦煌古谱之节奏研究始走出困窘境地。盖“ロ”为乐句，亦即乐拍。而谱中一字亦一击鼓板，为均等之律动，或称一度、一击、一均，亦称一拍。从谱中可见，其乐曲有八拍、六拍或四拍为一乐句者，即八拍句（八均句）、六拍句（六均句）、四拍句（四均句）者。其均等之拍，或谓之拊搏拍者，即所谓官拍也。而打破均等，或减时减字如掣声，或加字延时如敦（顿）声。敦煌谱中之“丶”号既标在拍句“ロ”之间，其为掣敦之声明矣。然据古来记谱习惯，皆标延长之拍，故此号宜解之为加字之“敦”声，一如今乐之“附点”，而打破等拍节奏。故此亦显一轻一重之拊搏拍为一自然小节之合理性。

5. 左右手符号

敦煌琵琶谱中之╱与ノ实为划拨二弦以上之符号，上提者为顺拨，即今世琵琶之扫。下撇者为回拨，即今世琵琶之拂。其大小字如七ク等，其两字皆在一弦，弹一弦而得二声，第一声为实弹。得其一拍半，第二声多为空弦，为带起之音，得半拍。其余“火”、“丁”等号，诸家之说虽小有分歧而并无大异。

[附] 敦煌琵琶古谱重译

用字与定弦：

第一组：G d f g

（相邻两行音程自上而下：2律、1律、1律、1律）

一(宫)	㇗(徵)	ク(变宫)	丄(宫)
エ(商)	ス(羽)	七(宫)	八(商)
几(角)	十(变宫)		〡(角)
		マ(商)	
	コ	之(角)	也(变徵)

此品弦法倘三弦三柱之マ换为二柱之ヒ，即可为标准清调品弦法，而此亦为小调式，其变宫、角、变徵皆低一律。

第二组：A c e a

（相邻两行音程自上而下：2律、1律、1律、1律）

一(羽)	㇗(宫)	ク(角)	丄(羽)
エ(变宫)	ス(商)	七(变徵)	八(变宫)
几(宫)		ヒ(徵)	〡(宫)
	乙(角)		
斗(商)		之(羽)	也(商)

此品弦法即风香调调法。为大调式，故变宫、角皆在正位，而变徵则是升一律。

此全同林谦三氏所设计之第二组定弦法。

第三组：G A d g

（相邻两行音程自上而下：2律、1律、1律、1律）

一(徵)	㇗(羽)	ク(商)	丄(徵)
エ(羽)	ス(变宫)	七(角)	八(羽)
	十(宫)		
フ(变宫)		マ(变徵)	ム(变宫)
	コ(商)	之(徵)	

此即返风香品弦法，其变宫、角皆在正位，变徵则在高一律处。

符号对应

ロ：句拍号，用粗小节线 ▎标示。

丶：敦（顿）声，用附点音符或切分音表示。
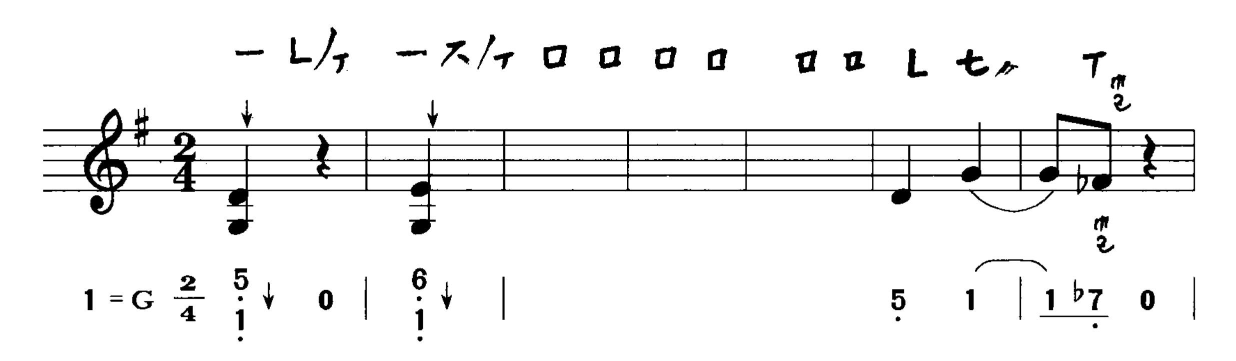
丁：停顿。

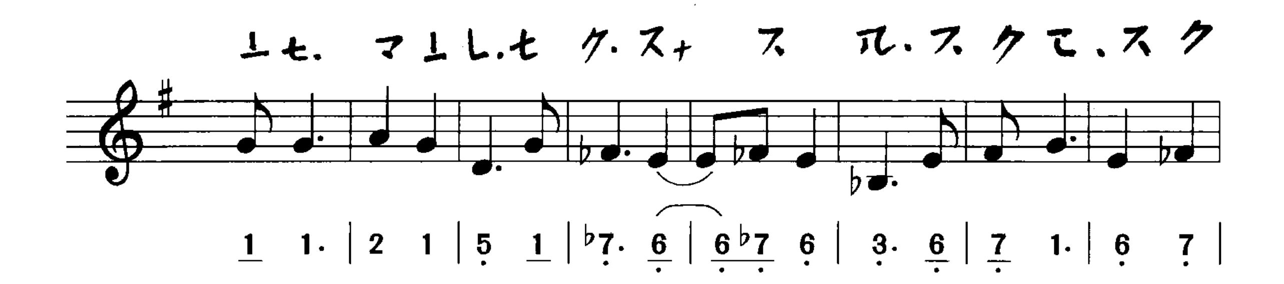
ノ：划，返拨，划拨二弦者用↑或↓标示，四弦者用E（拂）标示。
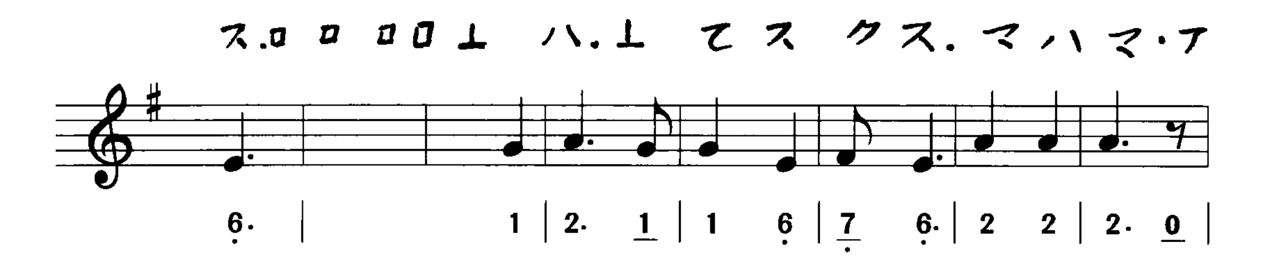
㇒：划、顺拨，划拨二弦者用↑或↓标示，划拨四弦者用ヨ（扫）标示。

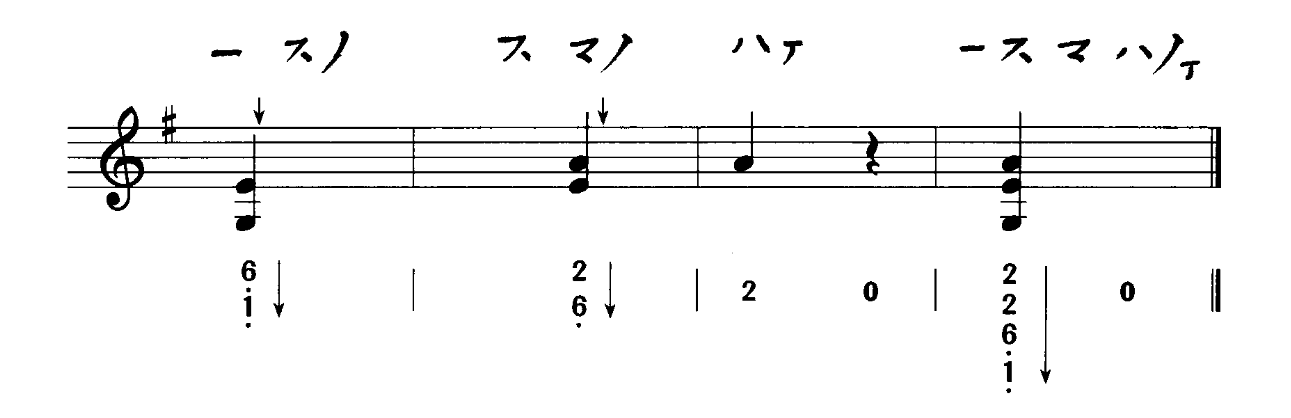
ㄡ：一弹得两音，其小字本为前一字之空弦，为带起之音，个别非空弦者为回拨者，然此译谱皆以传统琵琶谱之符号岂（带起）作为标示，又以 W 作为夹弹（即滚弹）符号。

品　弄
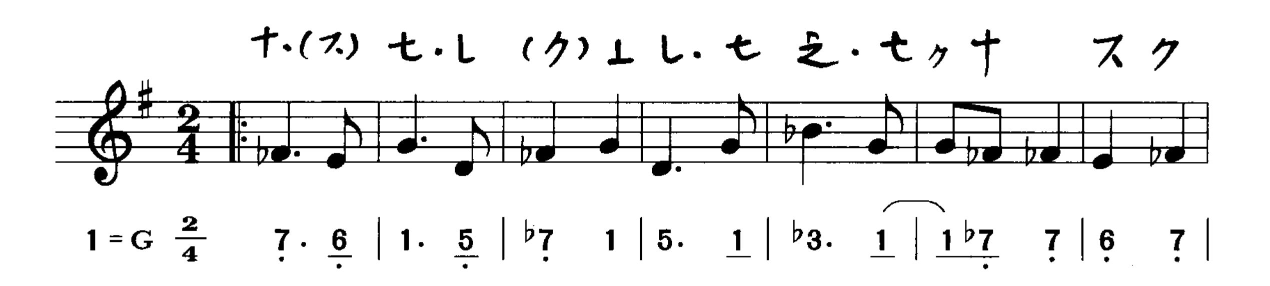


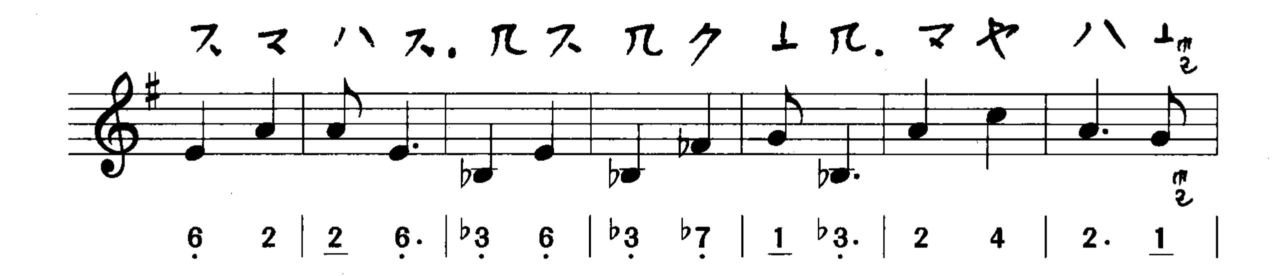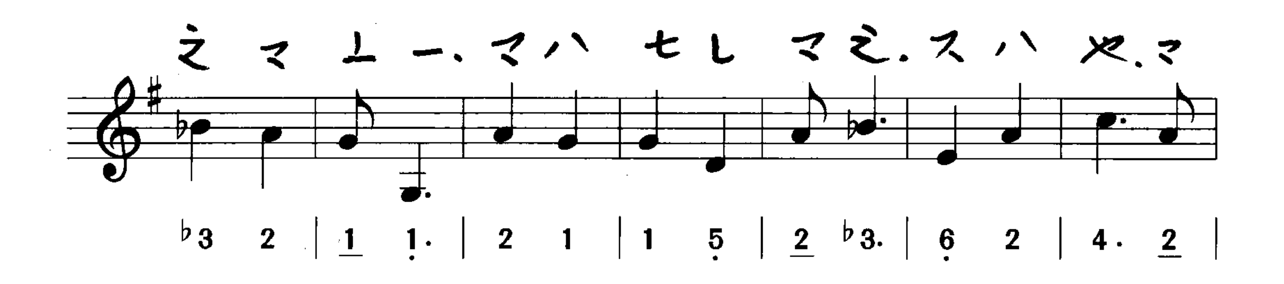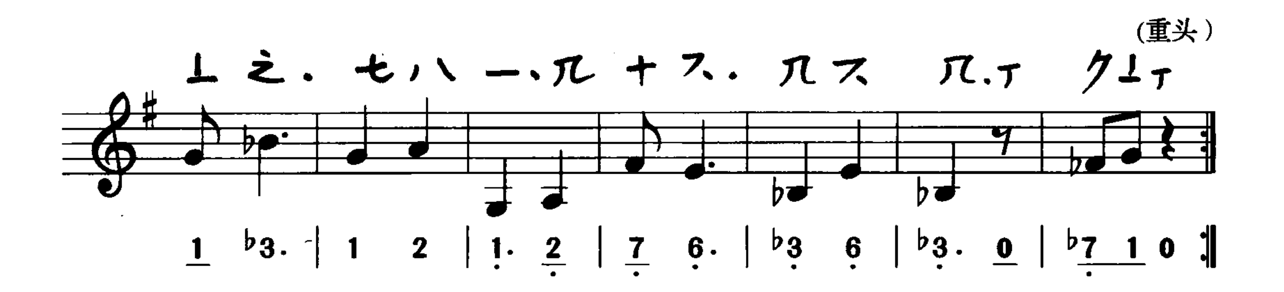






□　弄

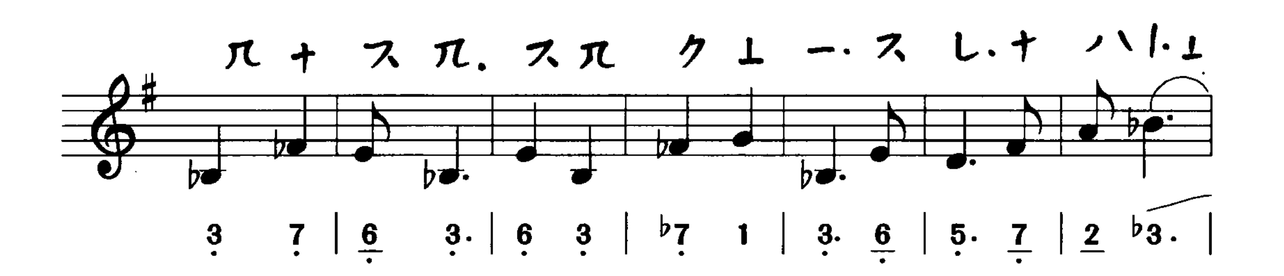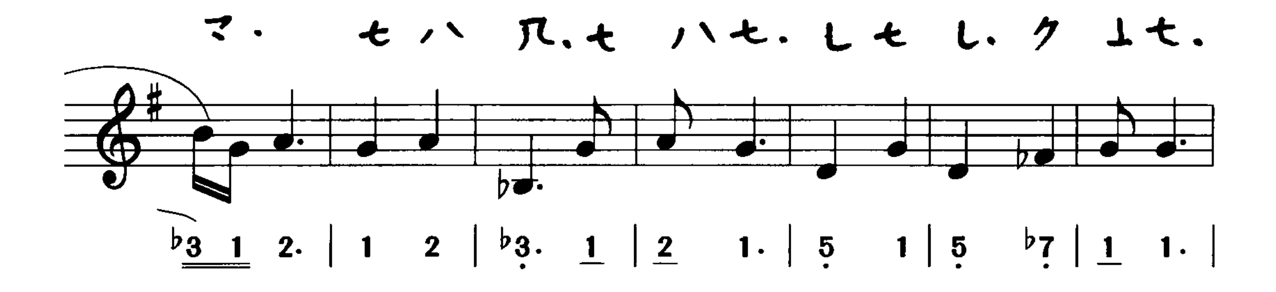




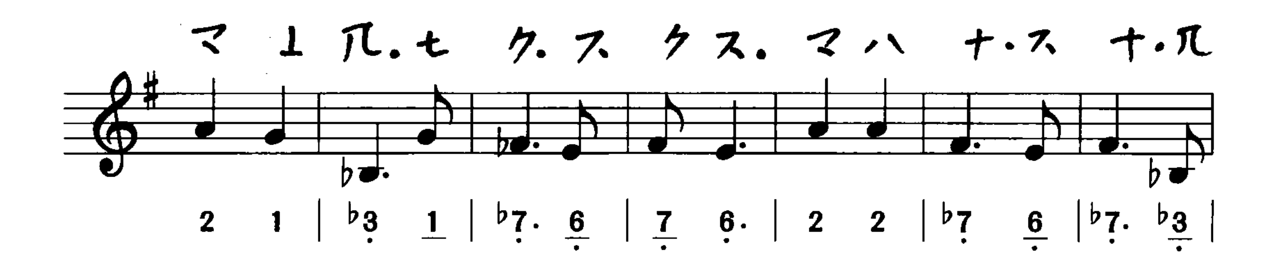


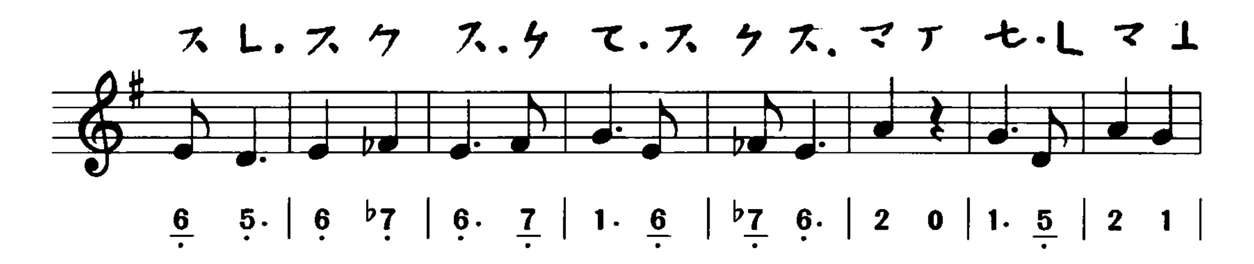
(重头)
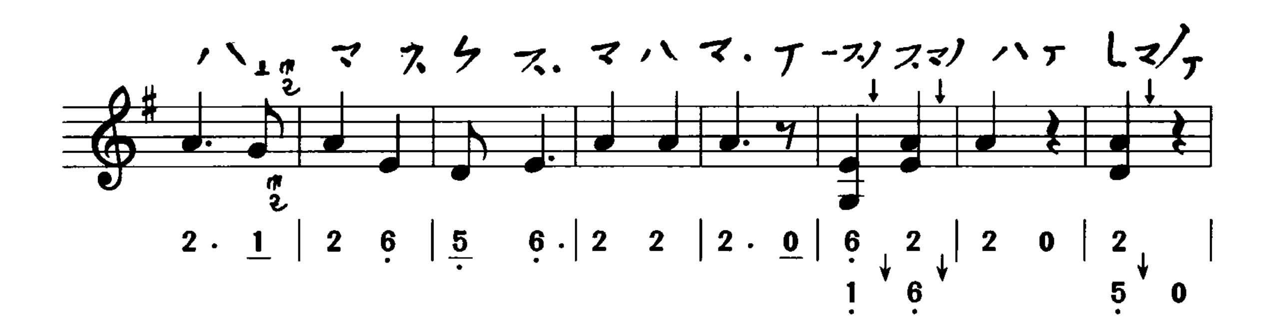


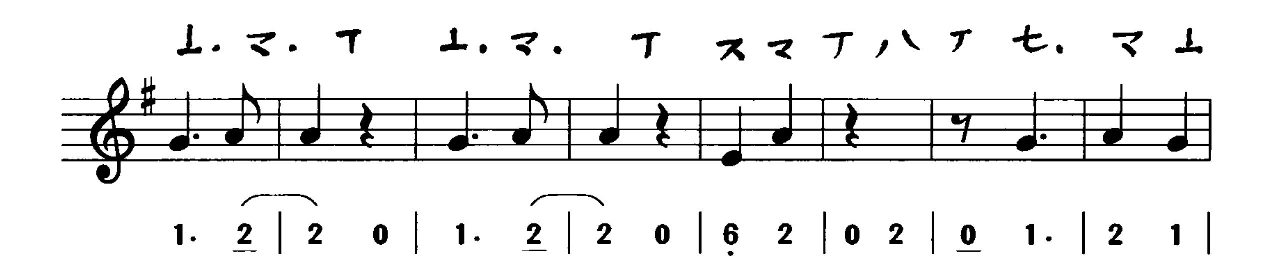


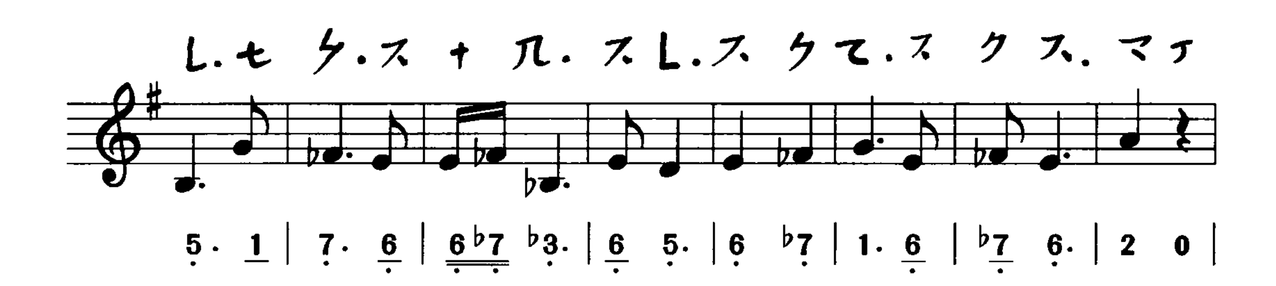


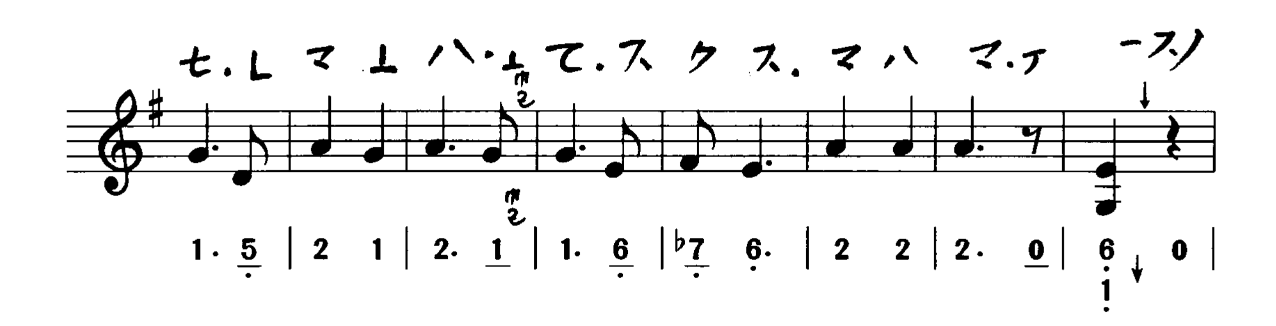


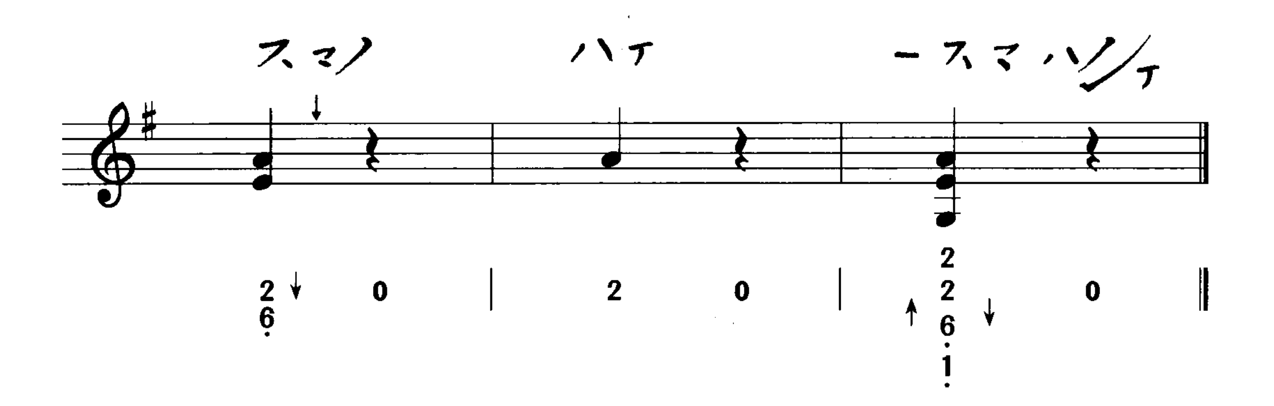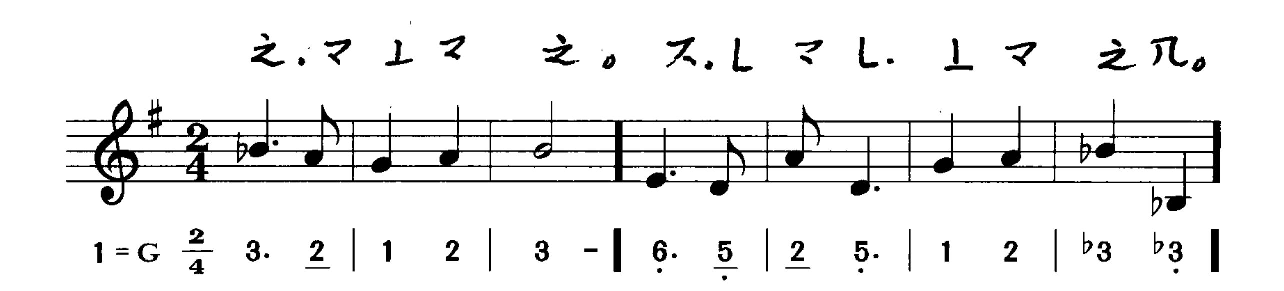






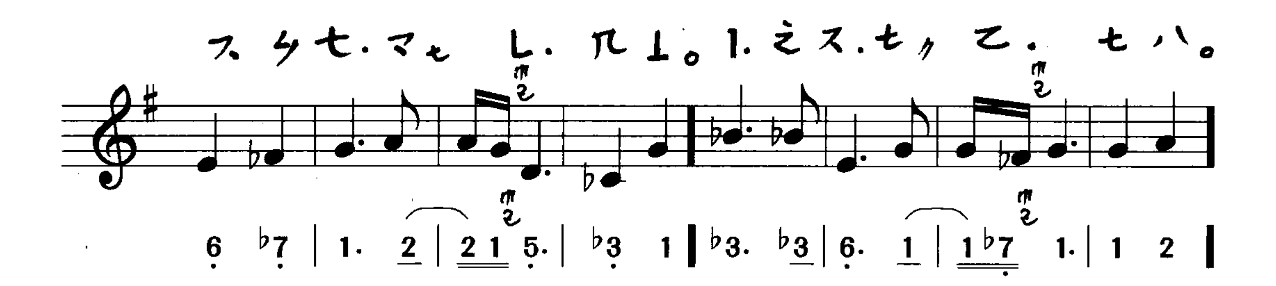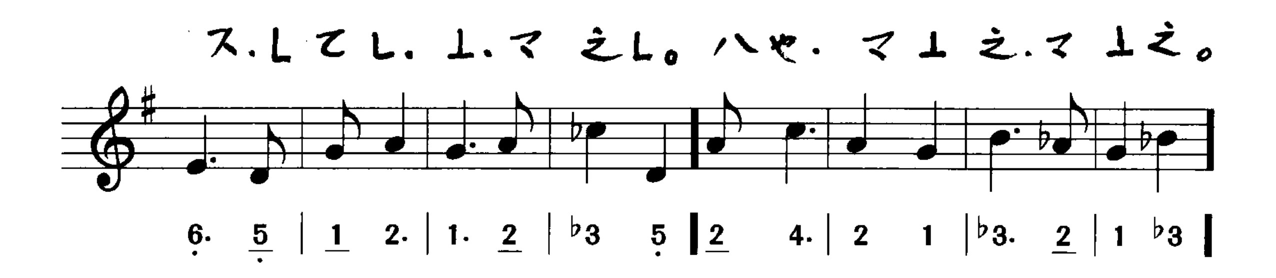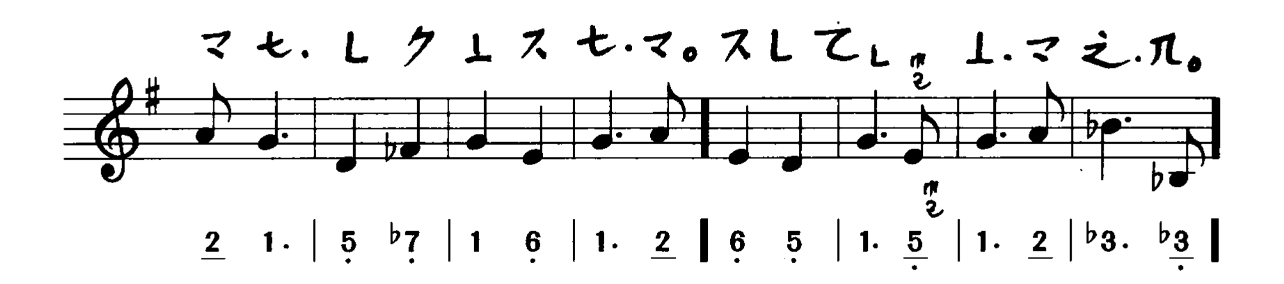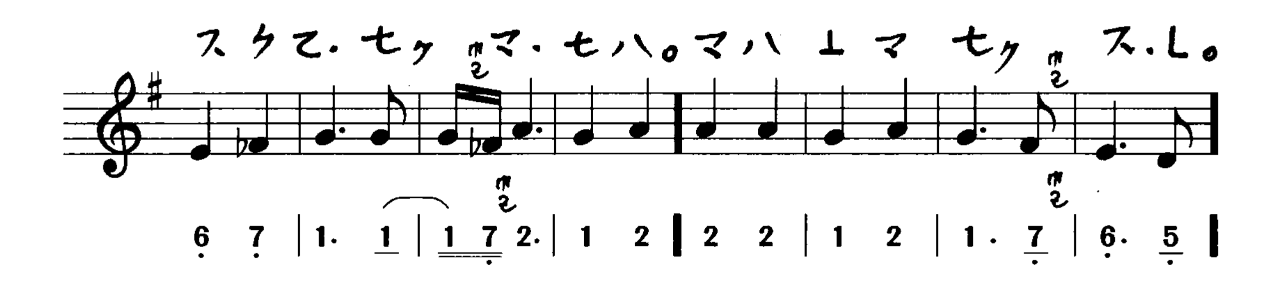






倾 杯 乐

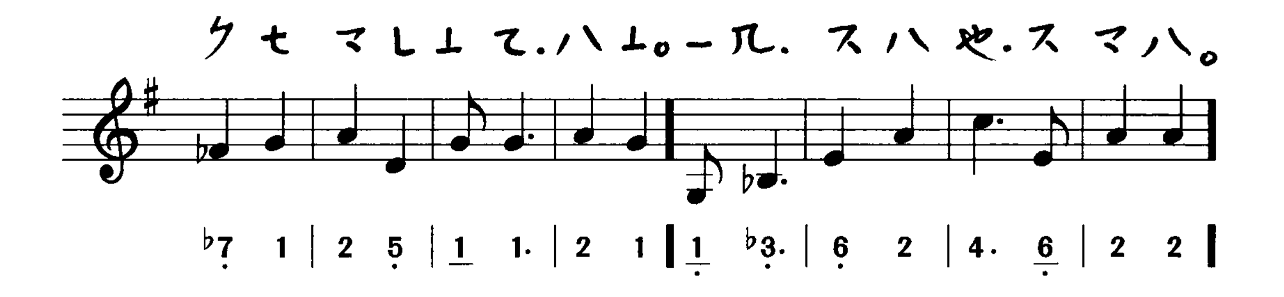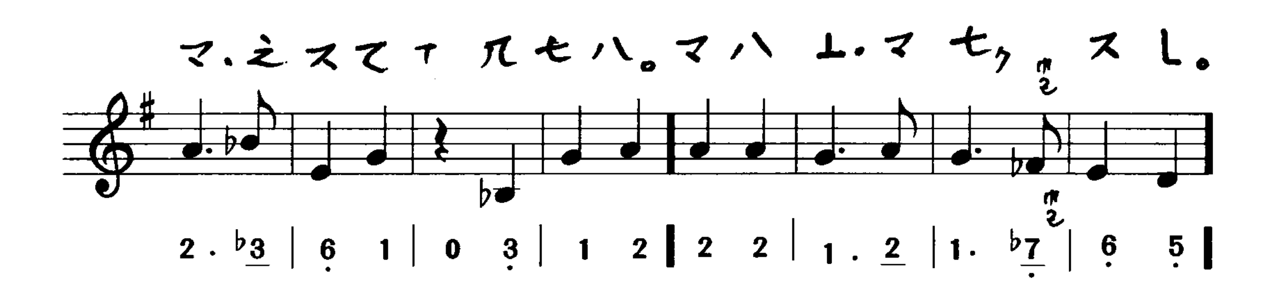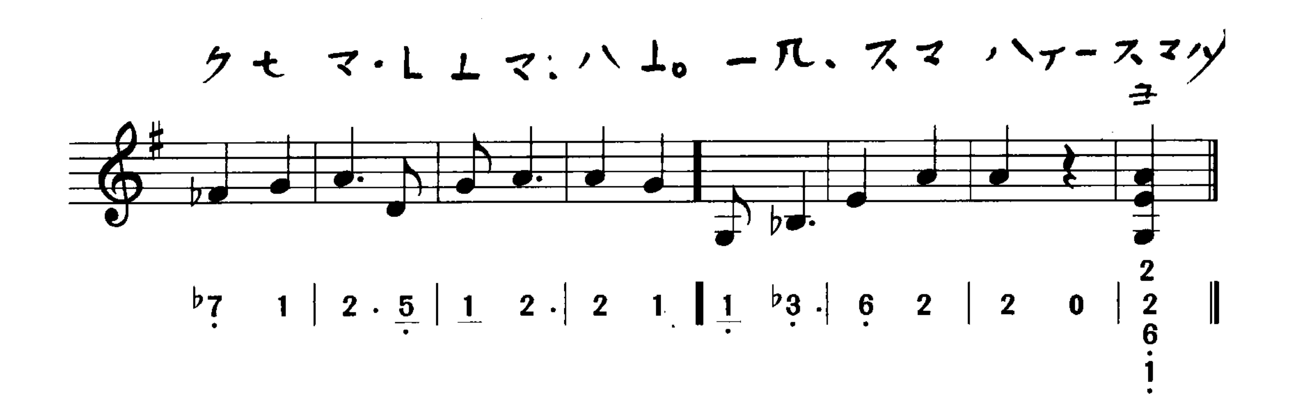








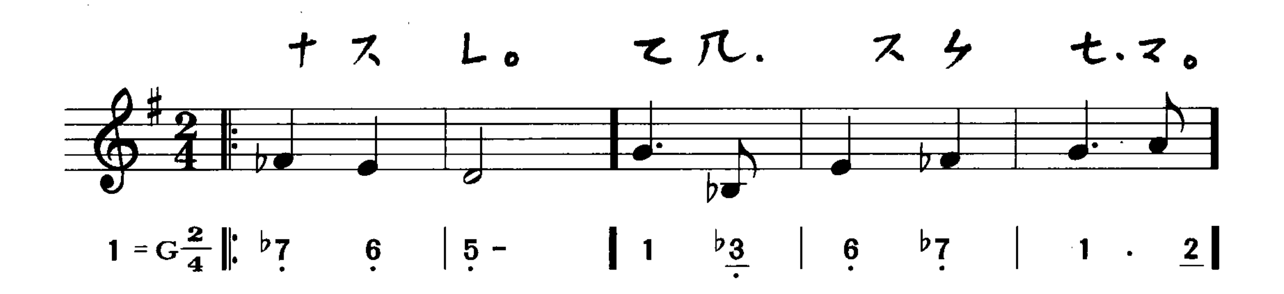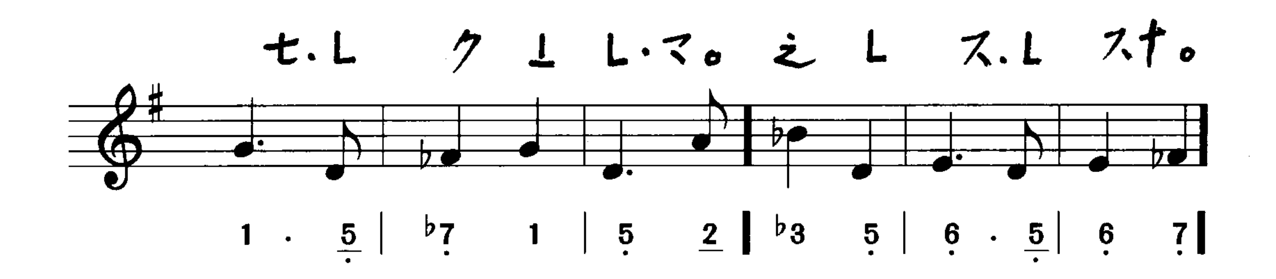




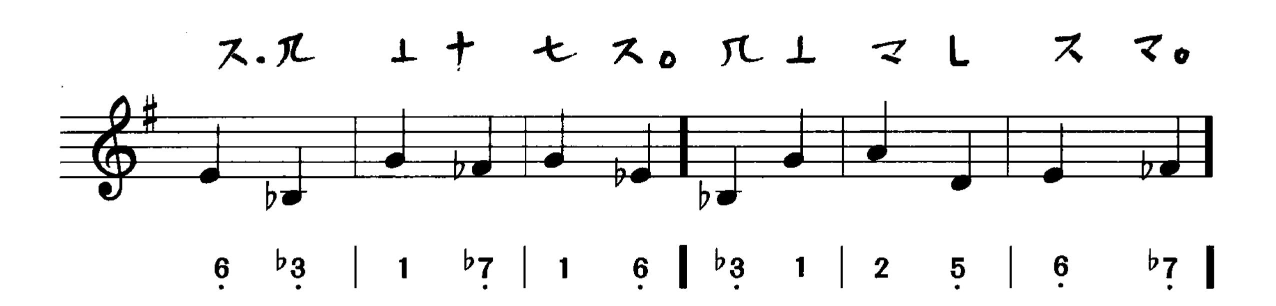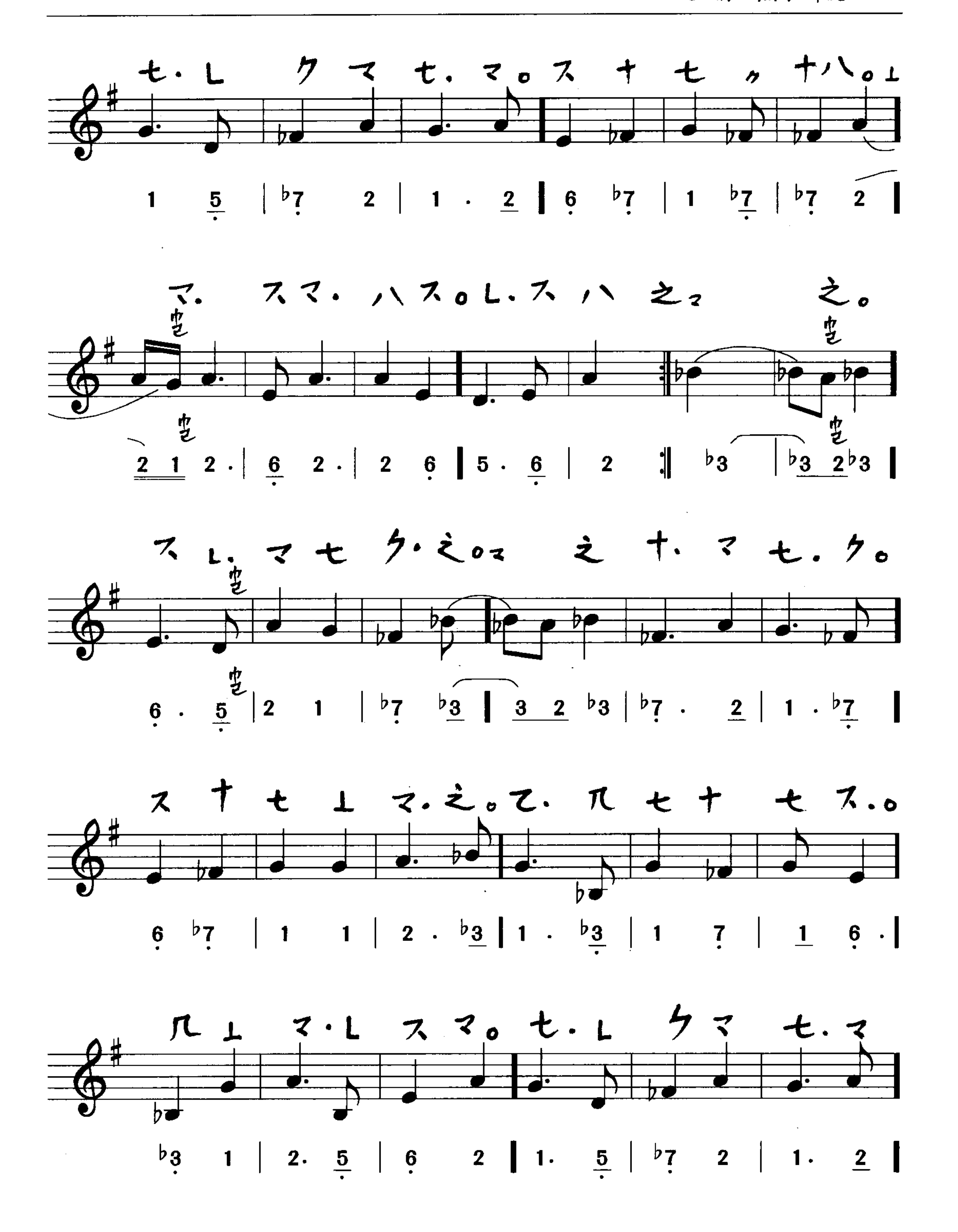




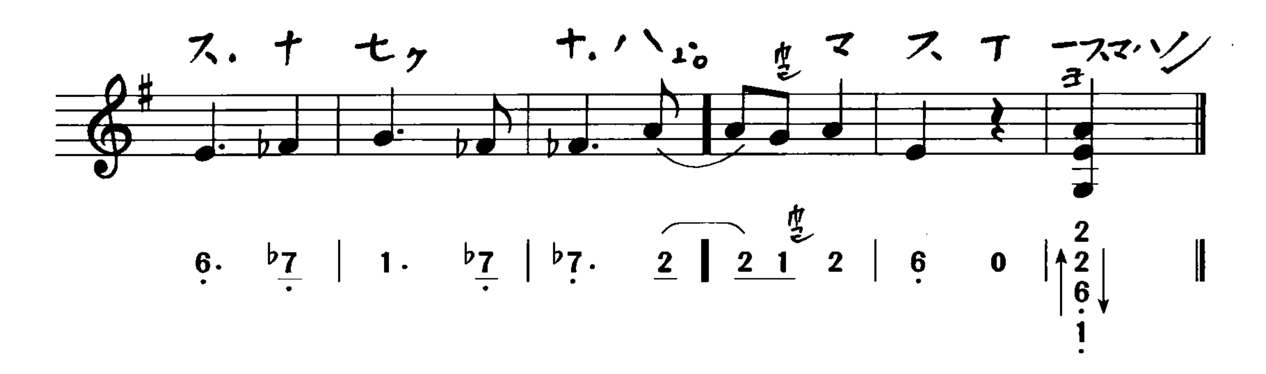
又慢曲子



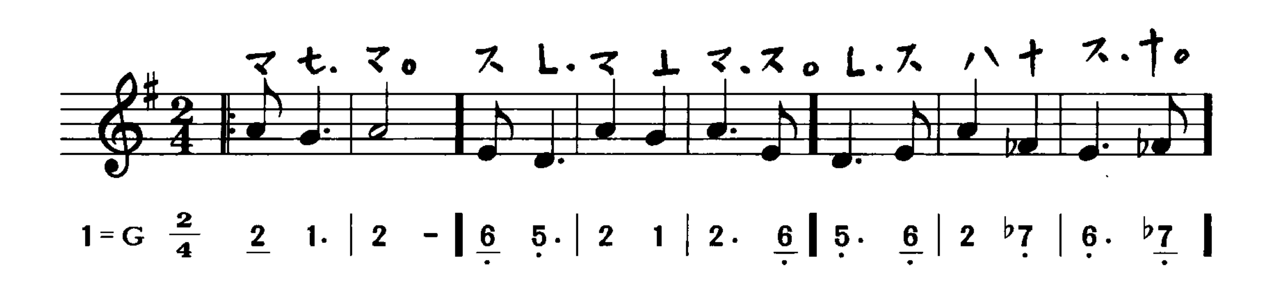


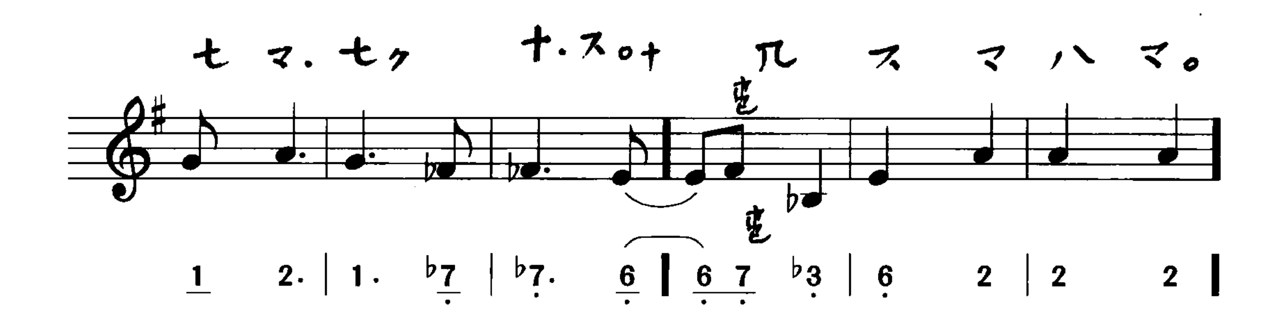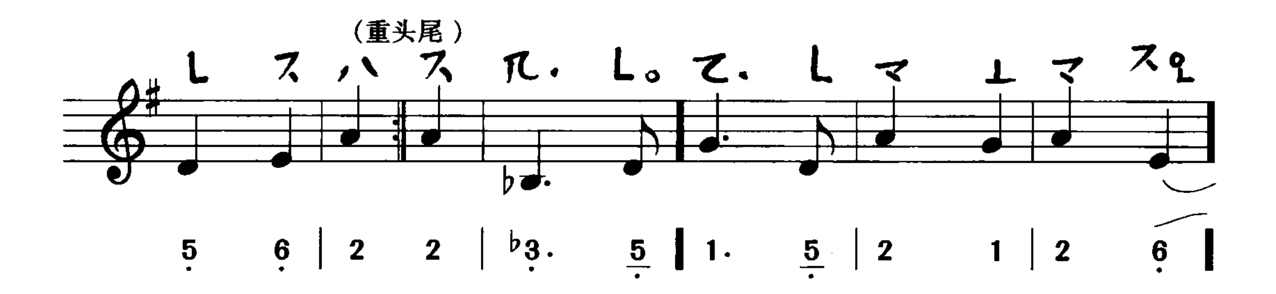




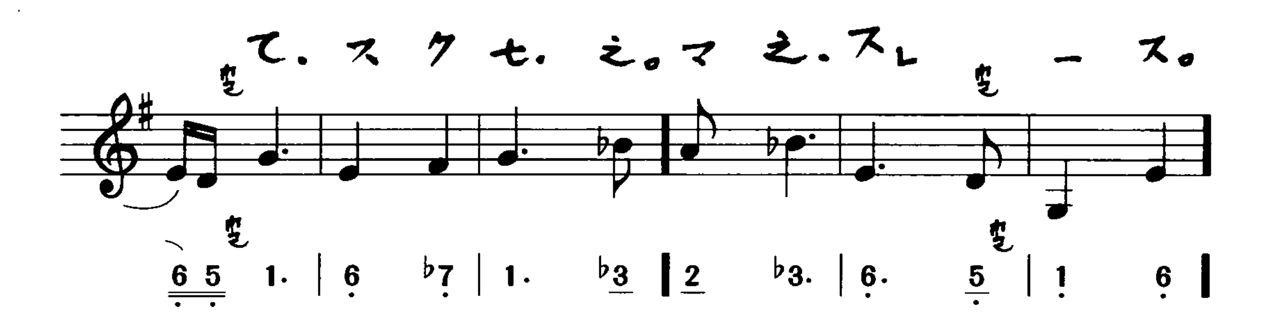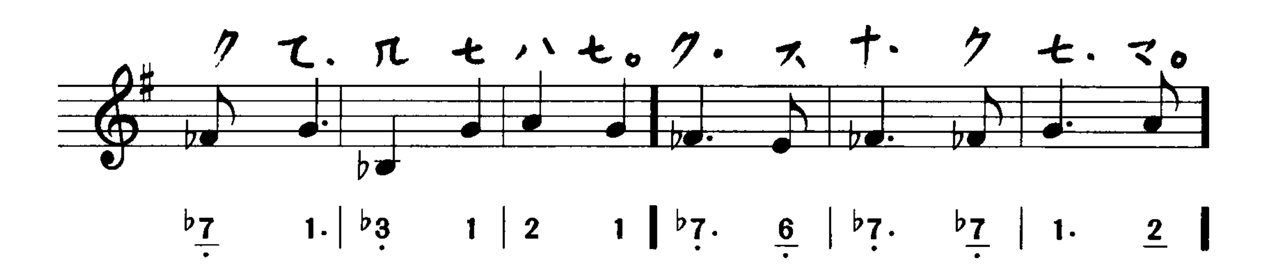


又曲子
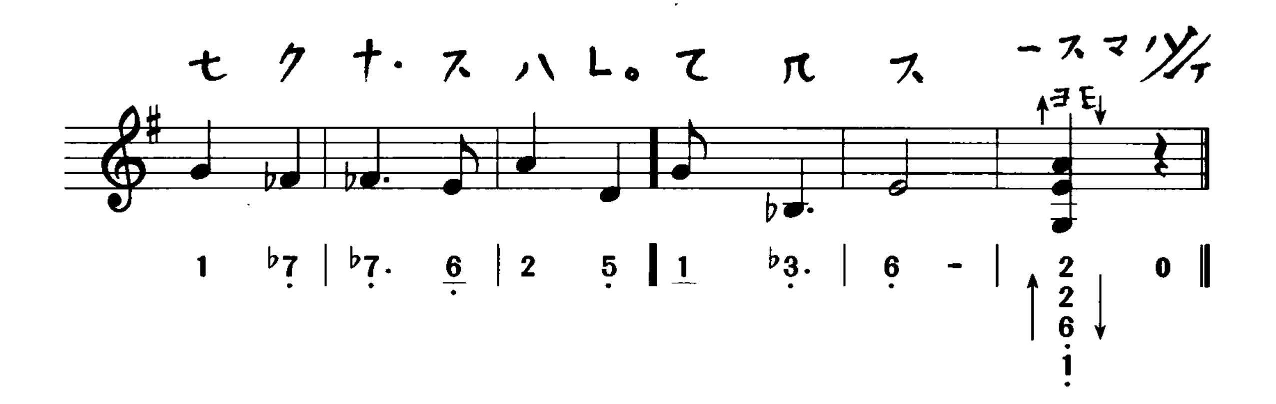




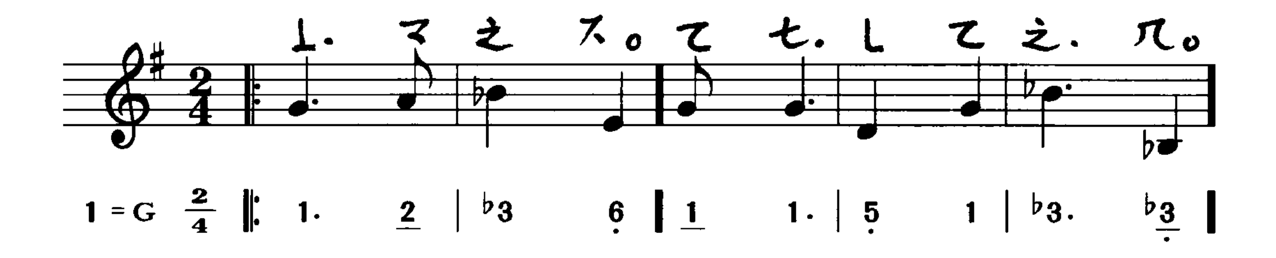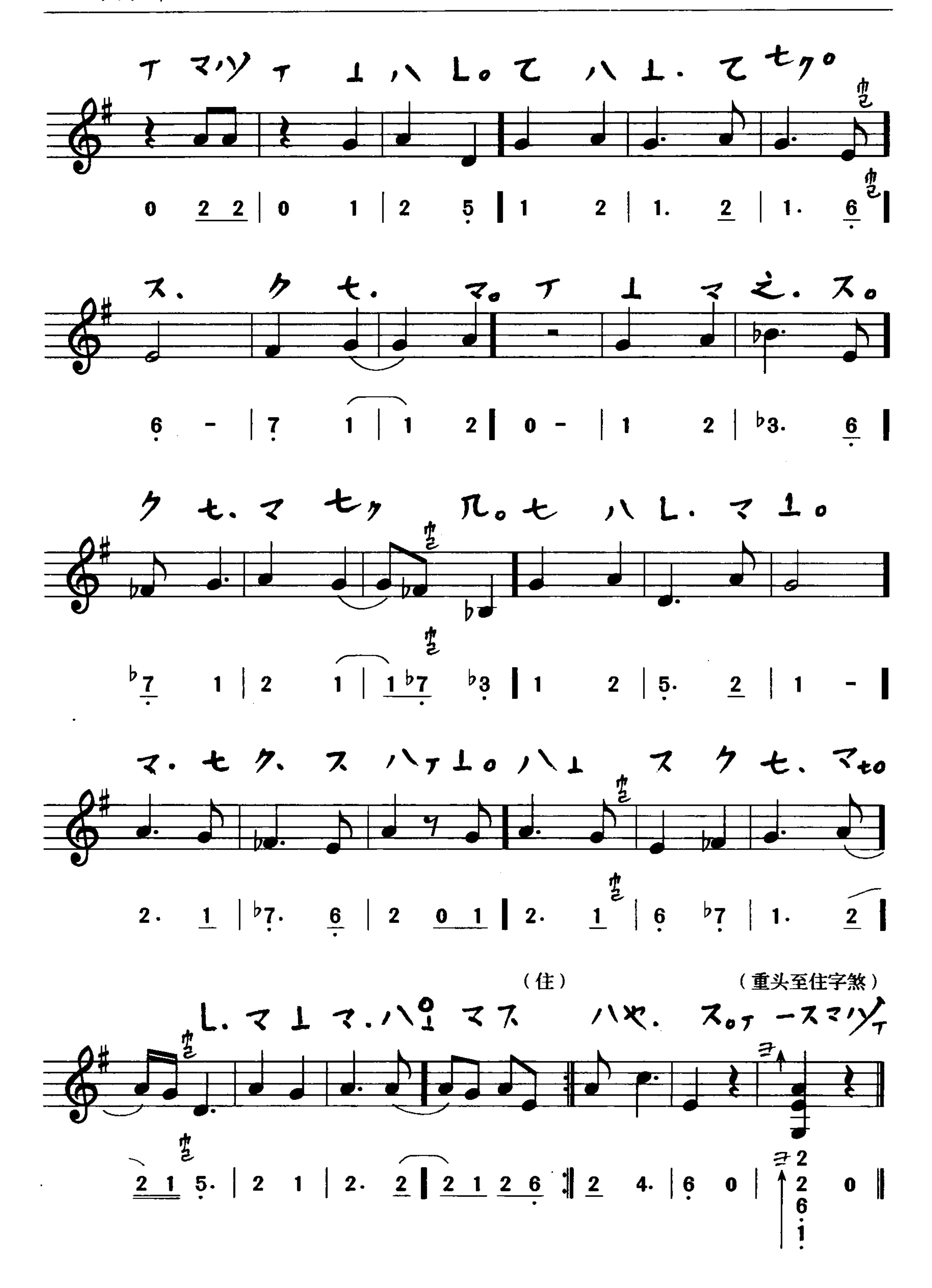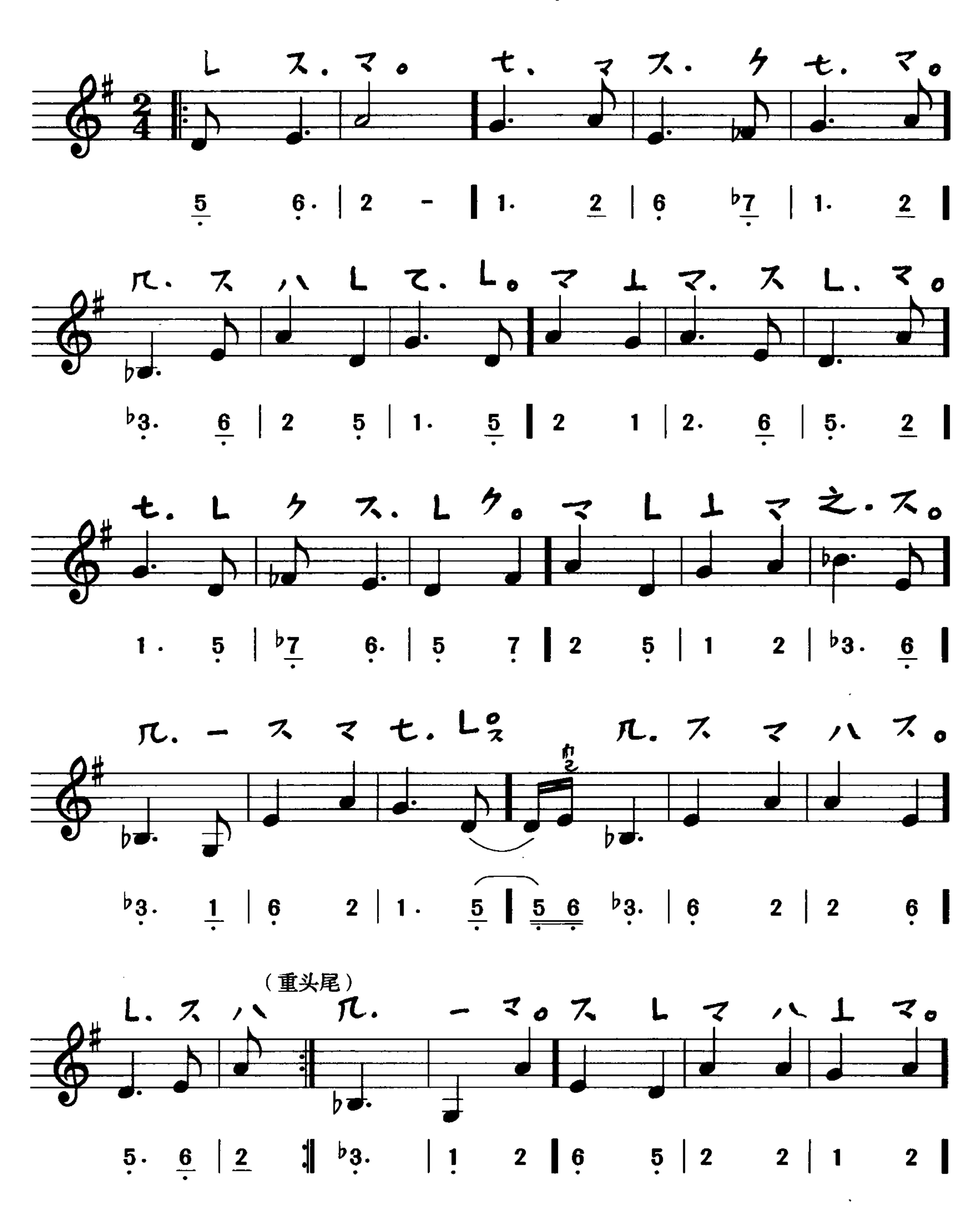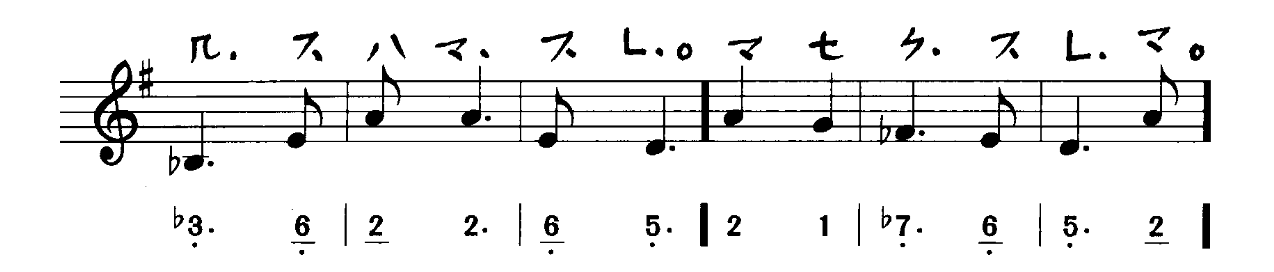








急 曲 子

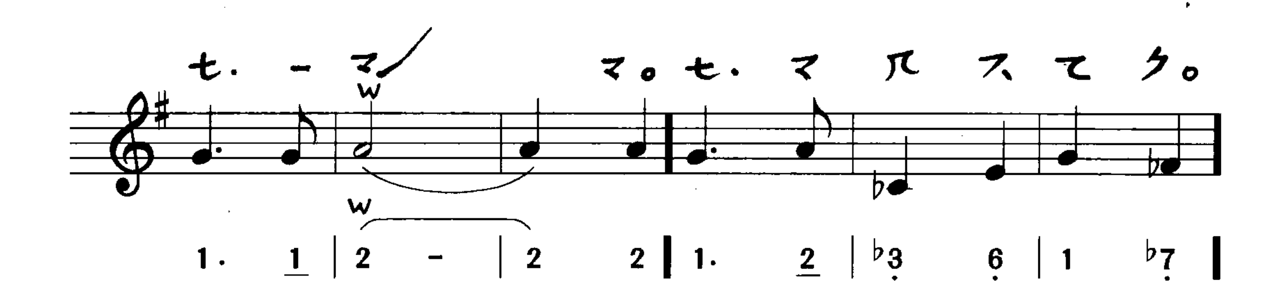


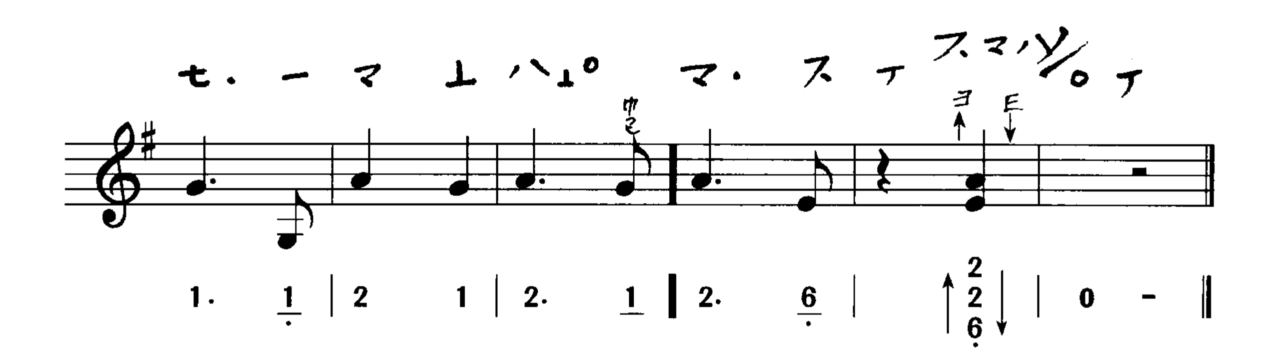

（住）
（重头至住字煞）

又曲子
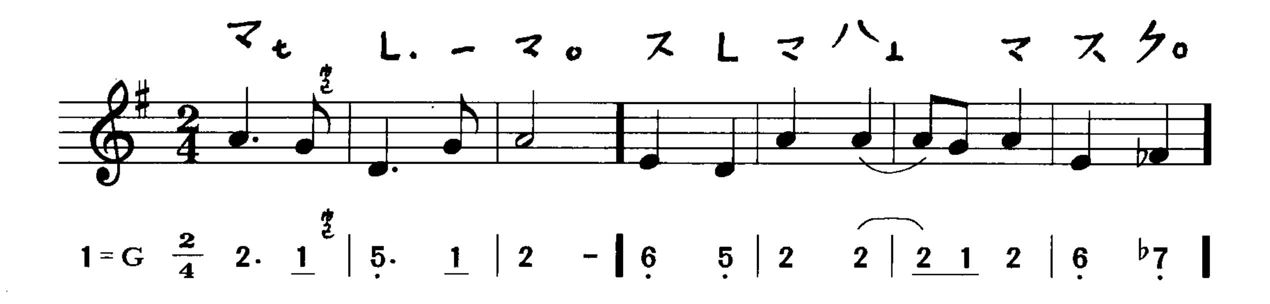


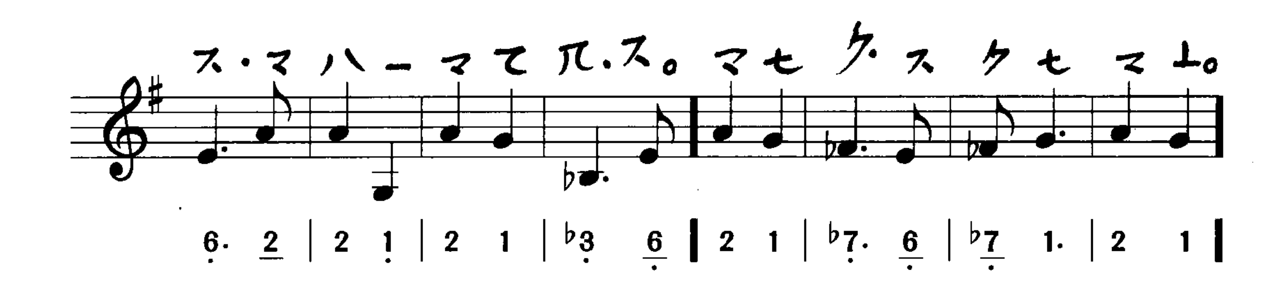


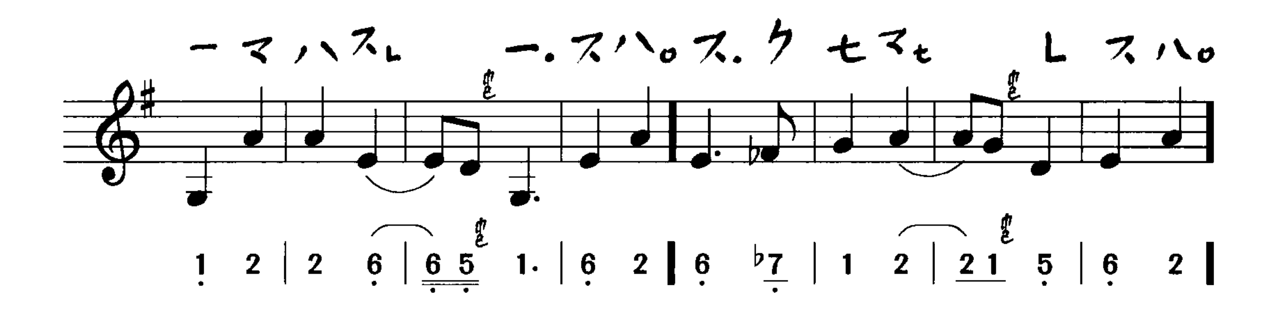


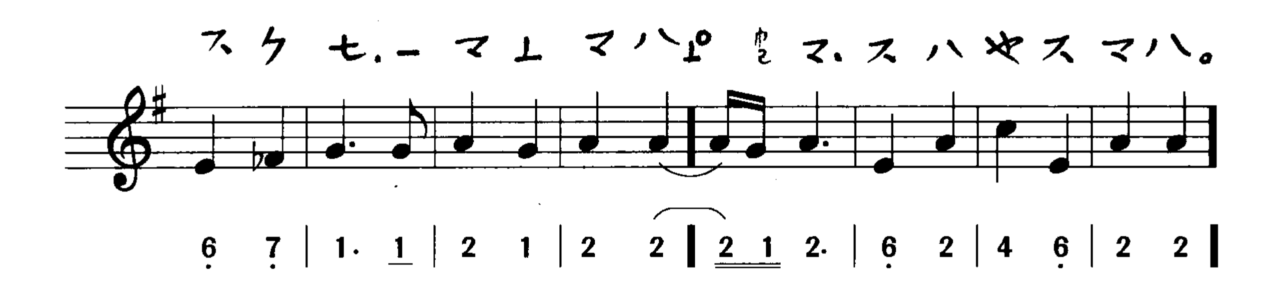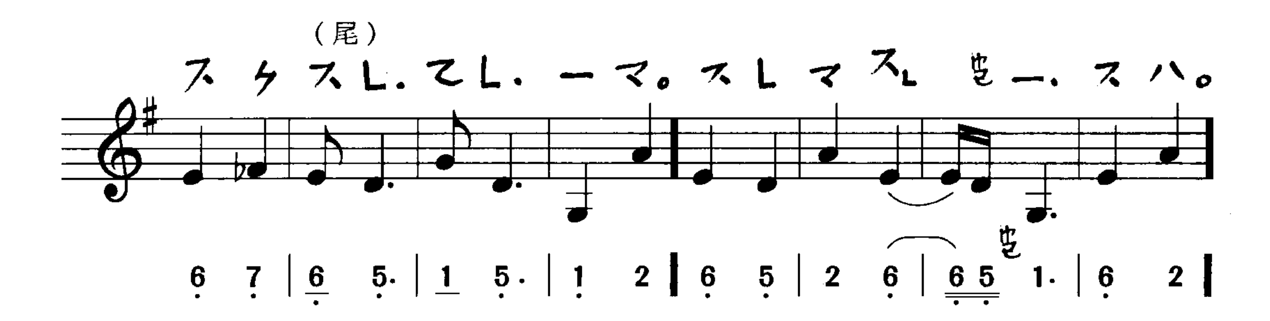


又慢曲子
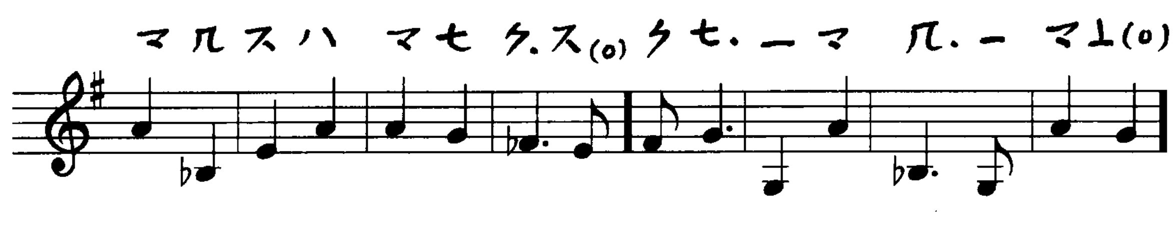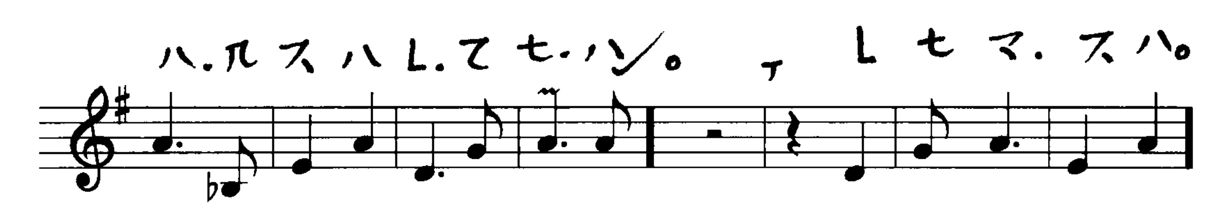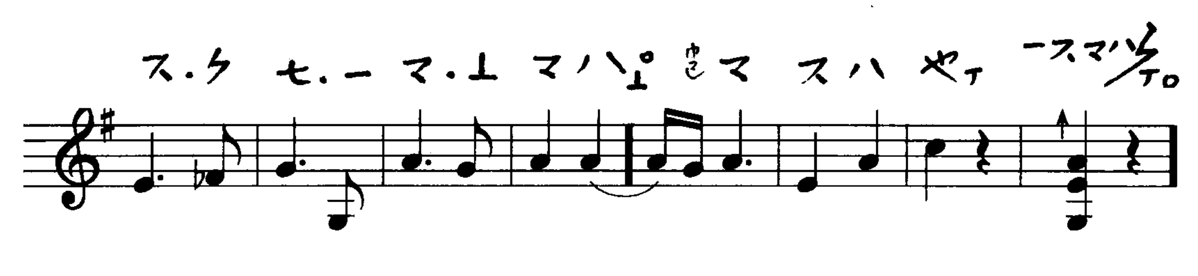






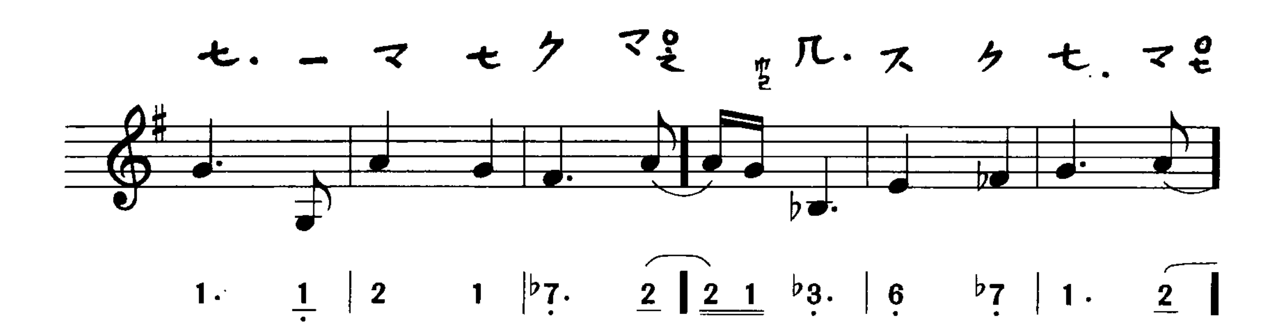


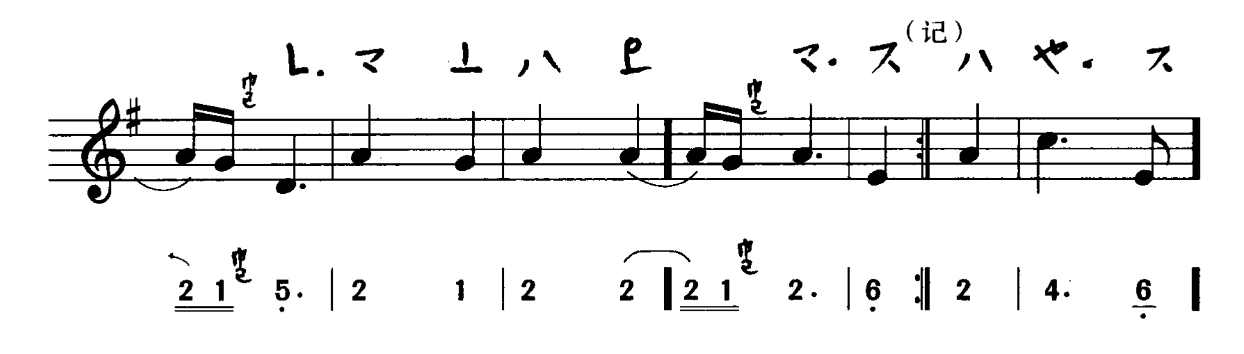

（尾）

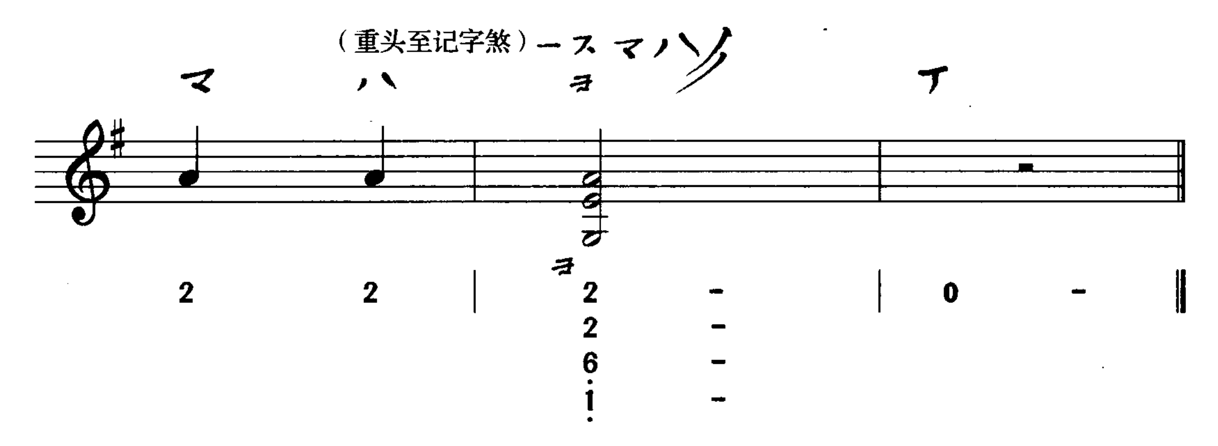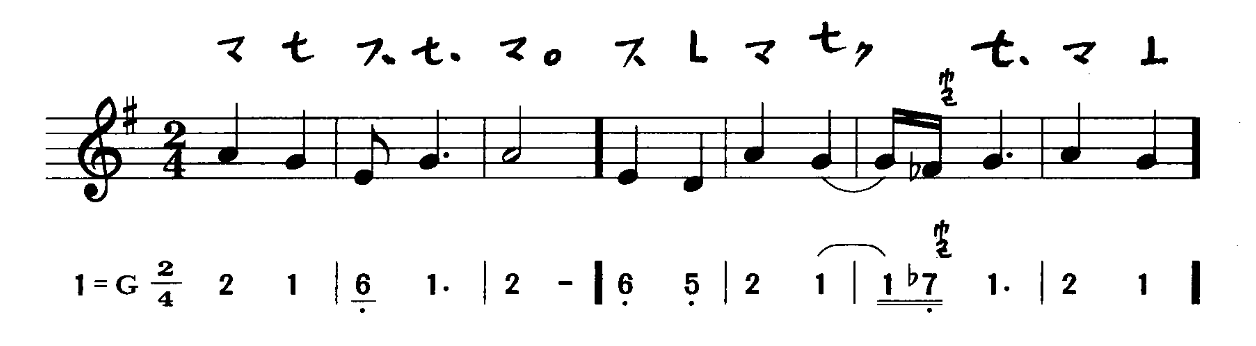






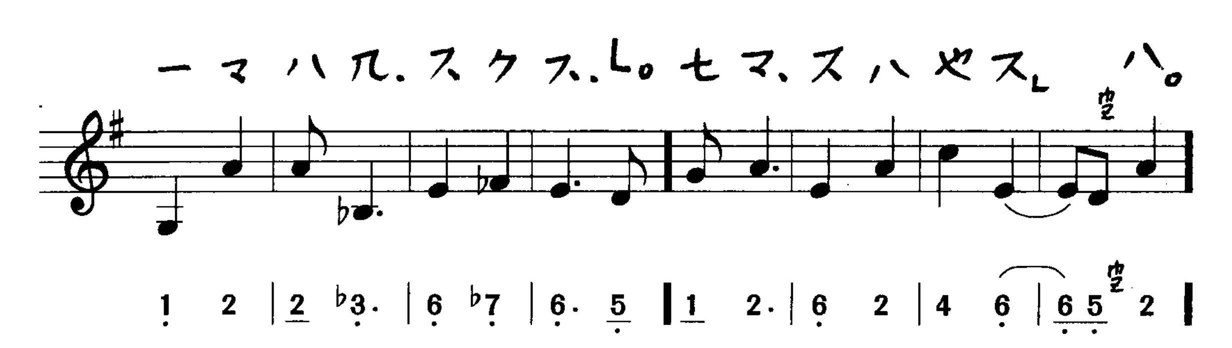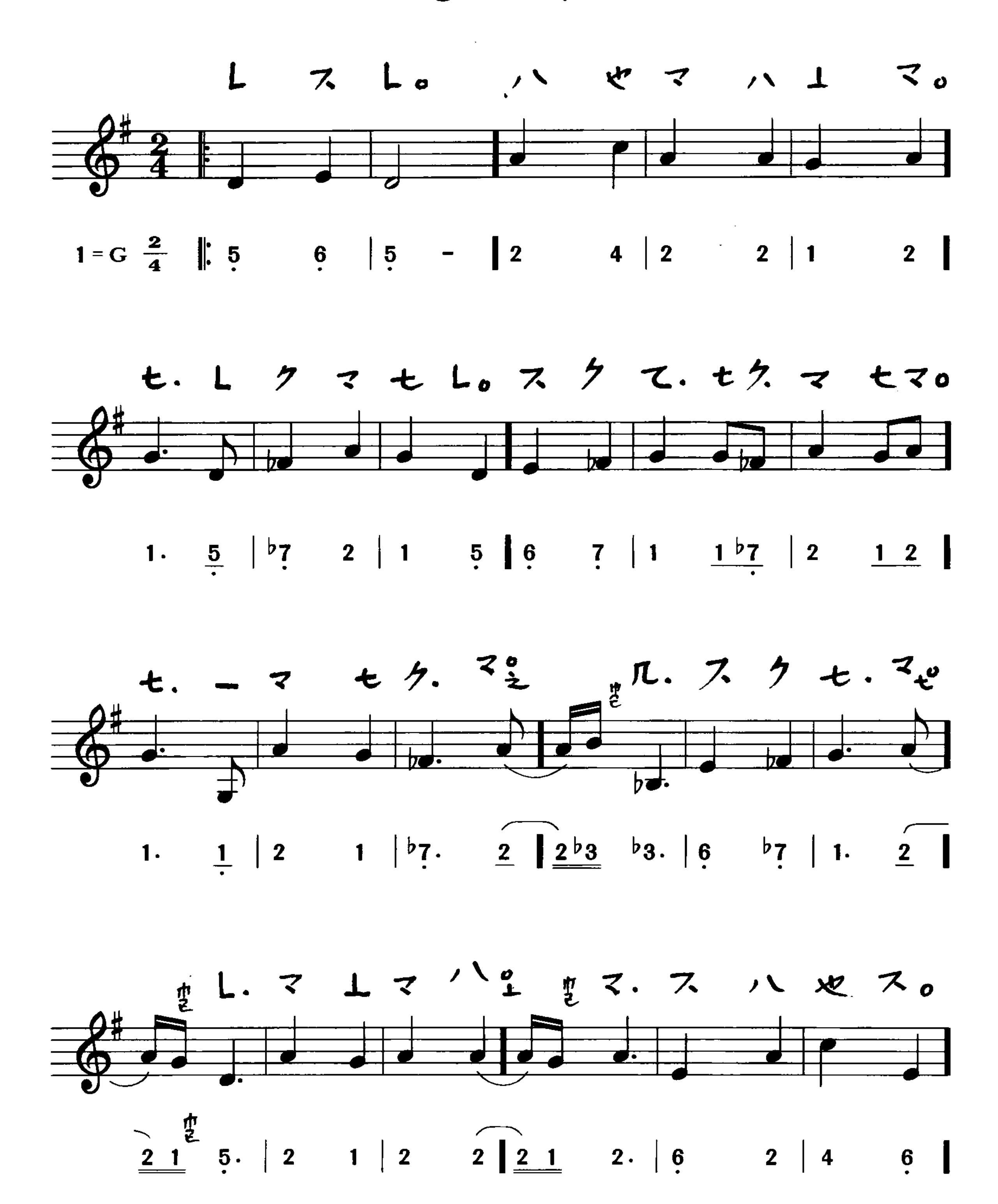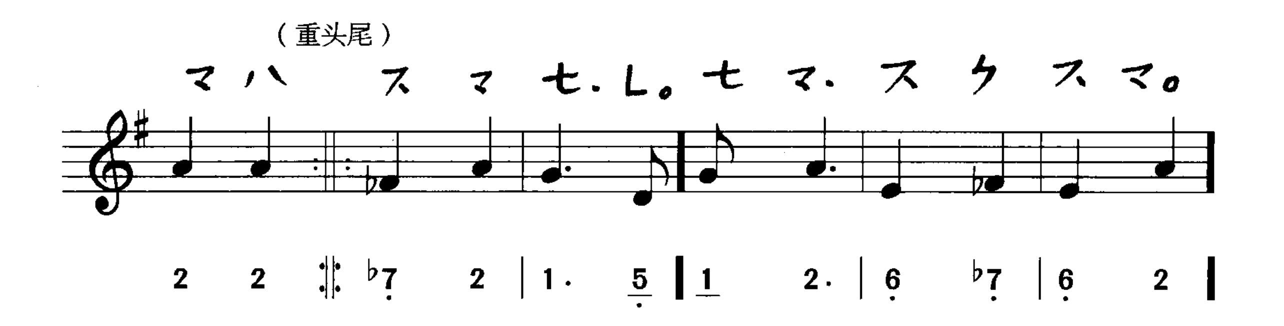






又慢曲子
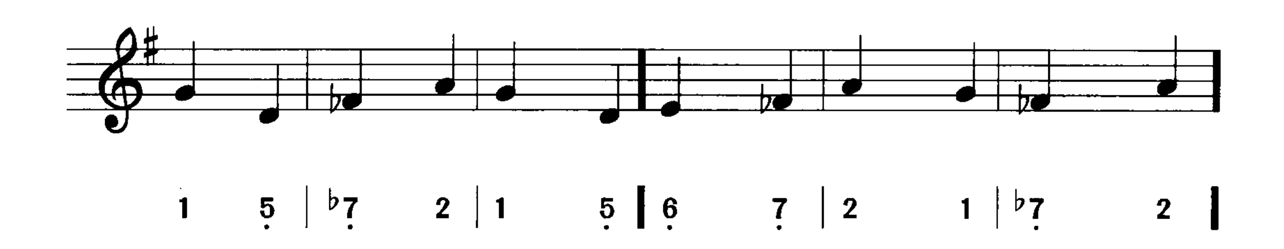


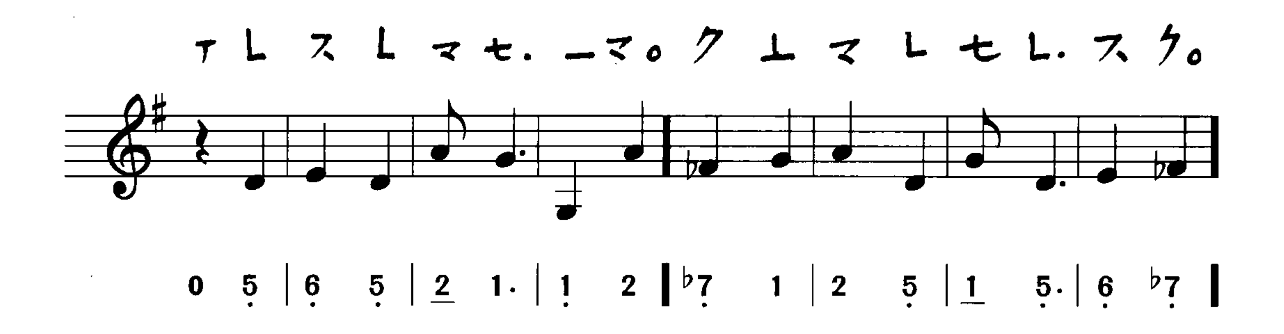


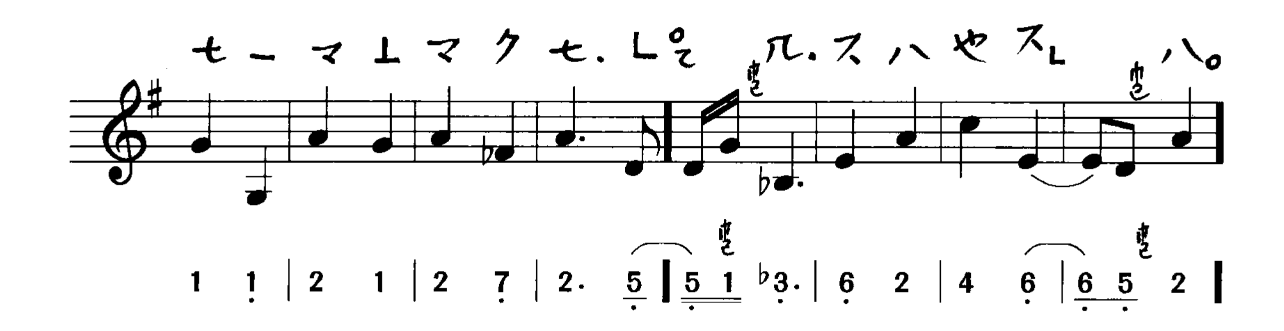
急曲子

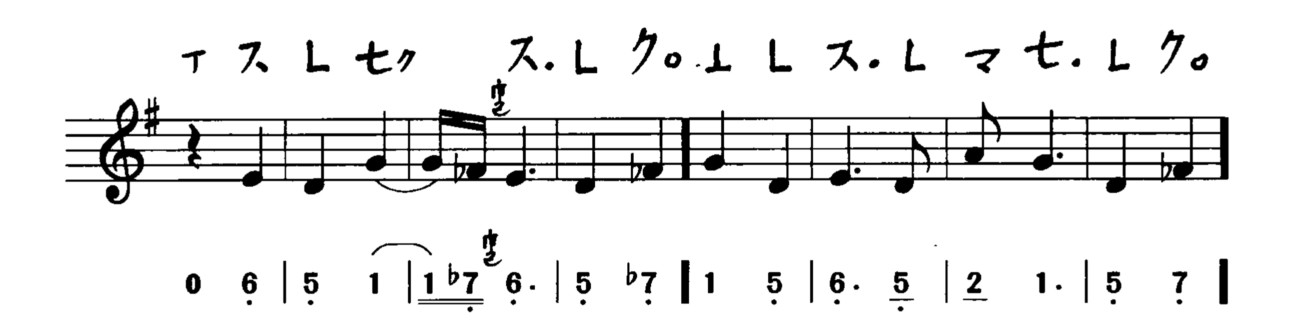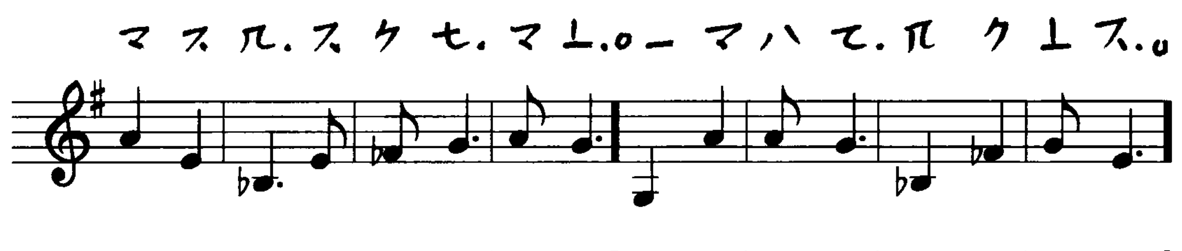



（重头尾）
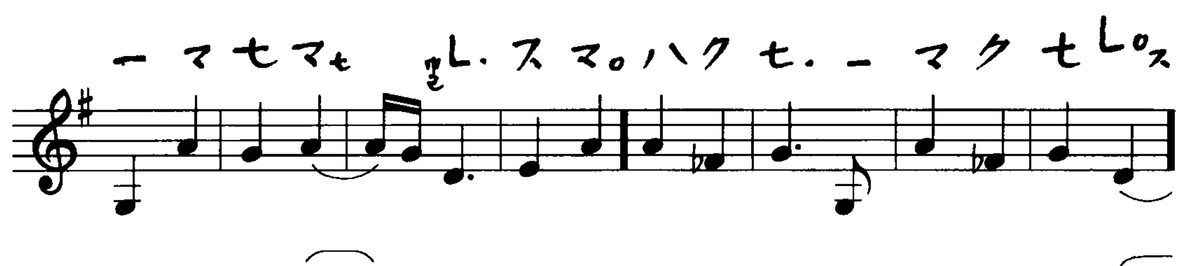


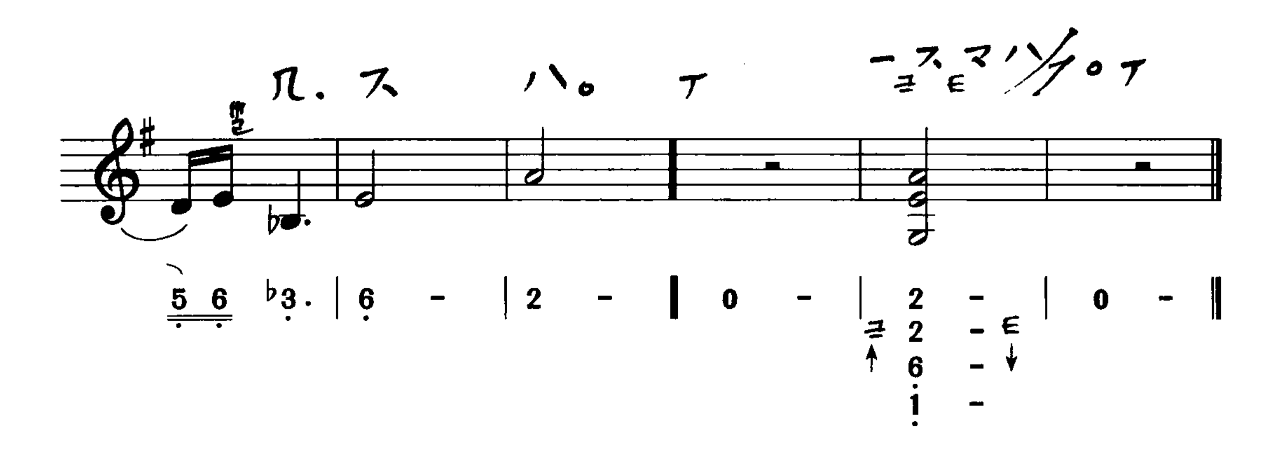




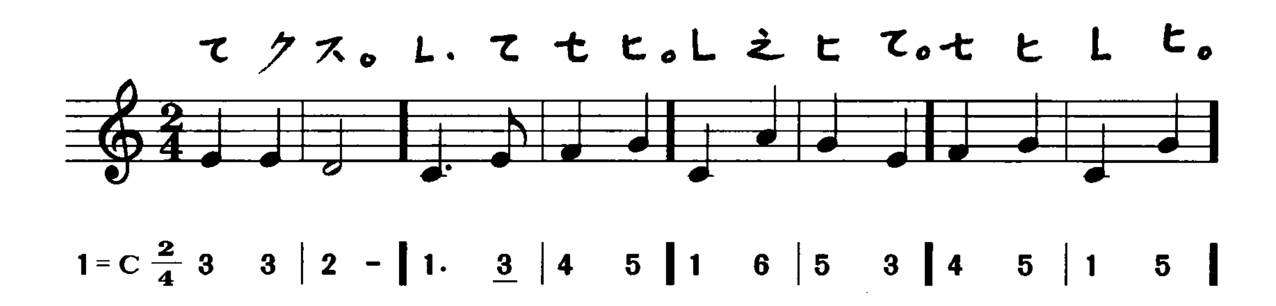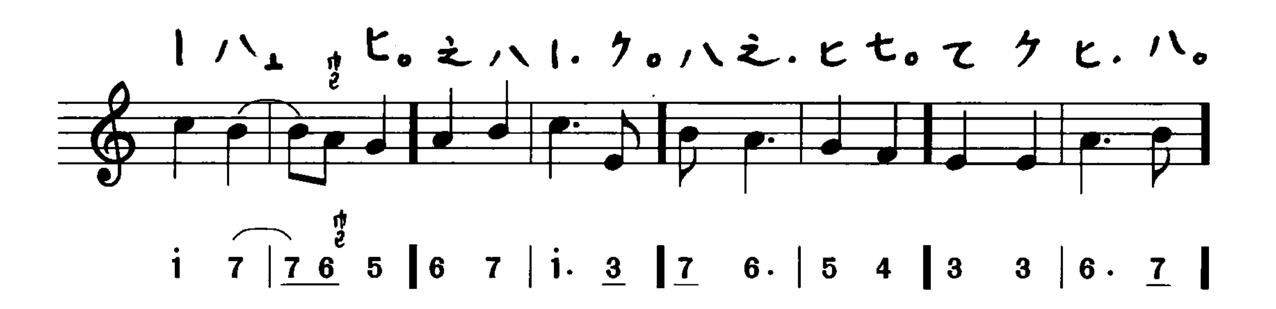




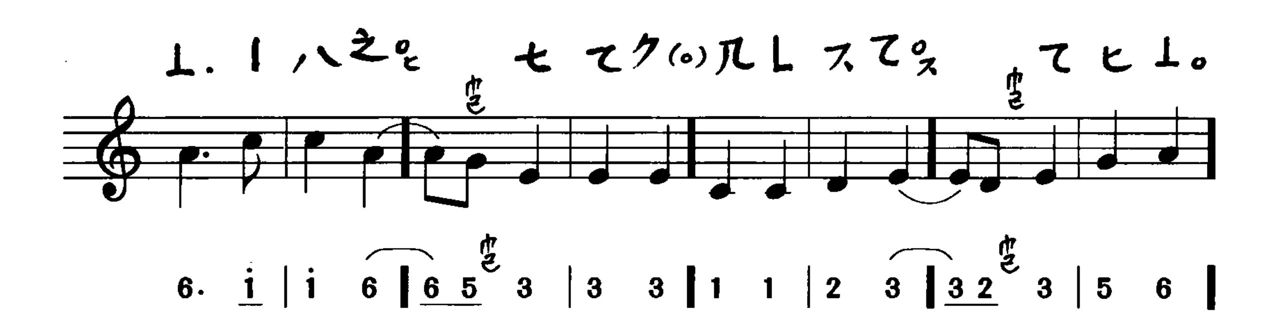


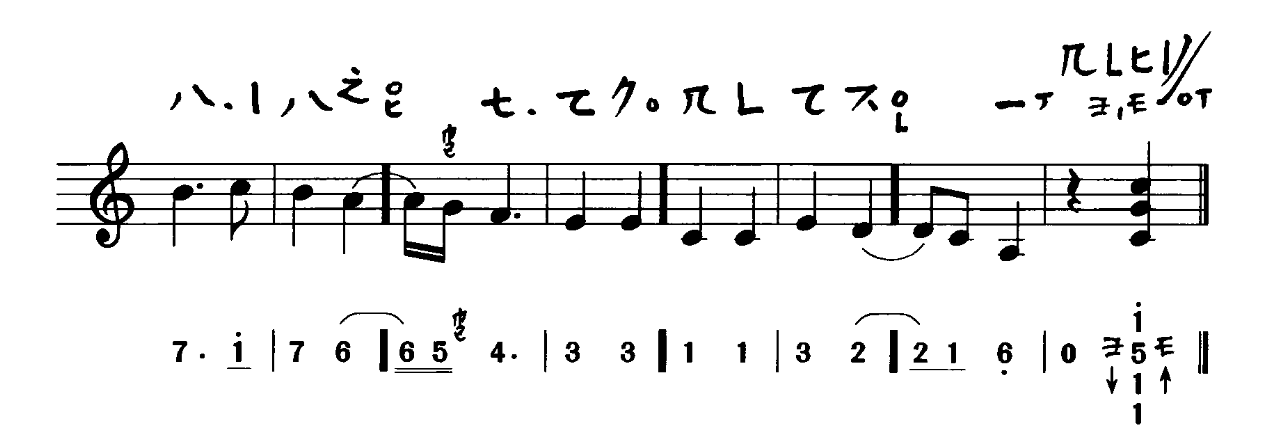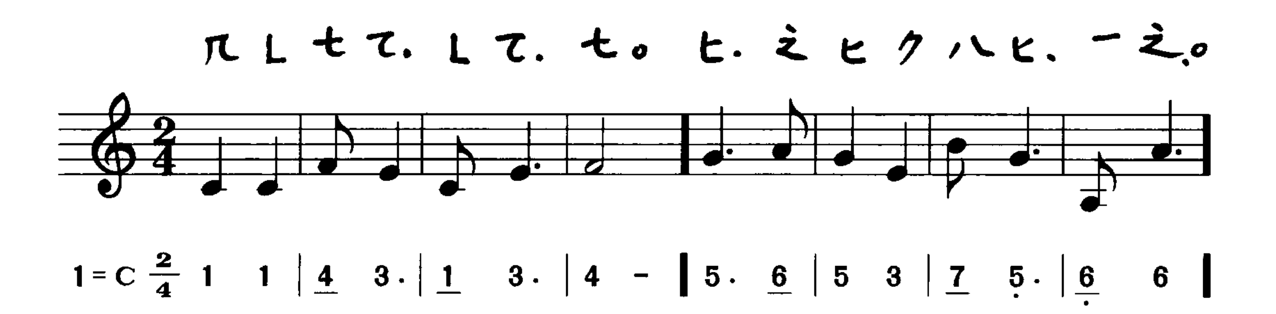


□ □ □


1=C 2/4 3 3 | 2 - | 1. 3 | 4 5 | 1 6 | 5 3 | 4 5 | 1 5 |
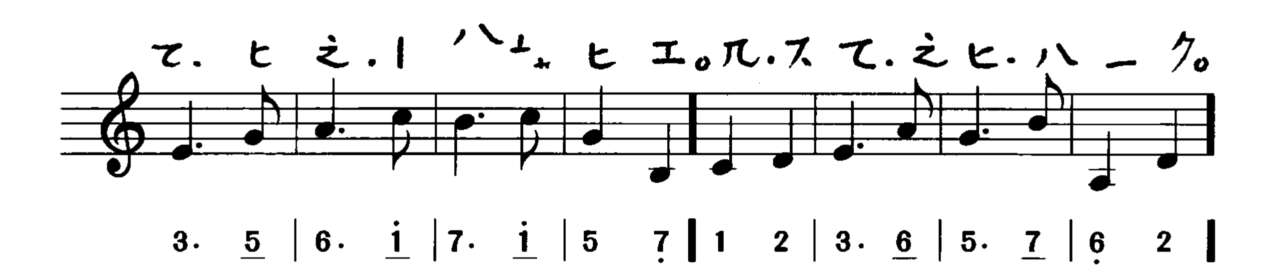

i 7 | 7 6 5 | 6 7 | i. 3 | 7 6. | 5 4 | 3 3 | 6. 7 |
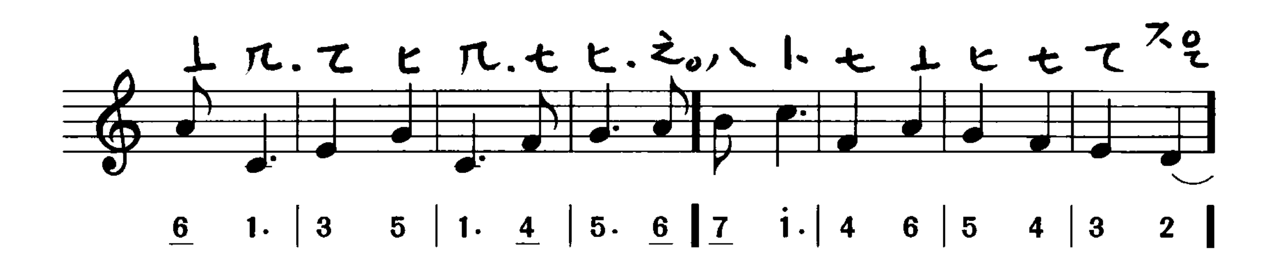

6. i | i 6 | 6 5 3 | 3 3 | 1 1 | 2 3 | 3 2 3 | 5 6 |
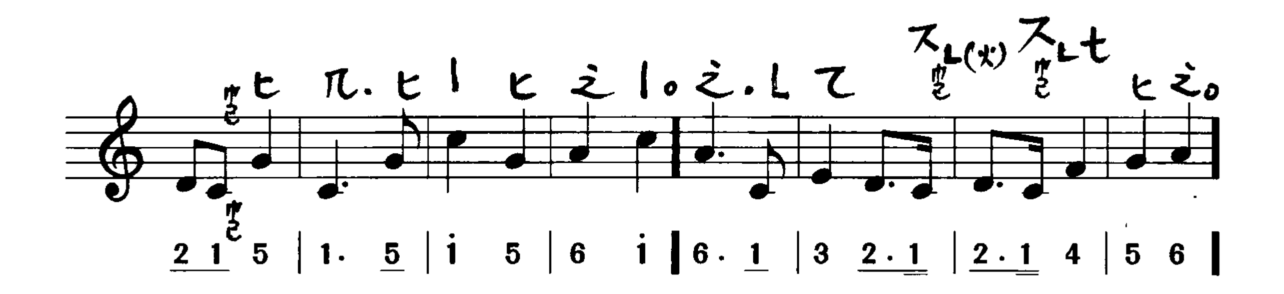

7. i | 7 6 | 6 5 4. | 3 3 | 1 1 | 3 2 | 2 1 6 | 0
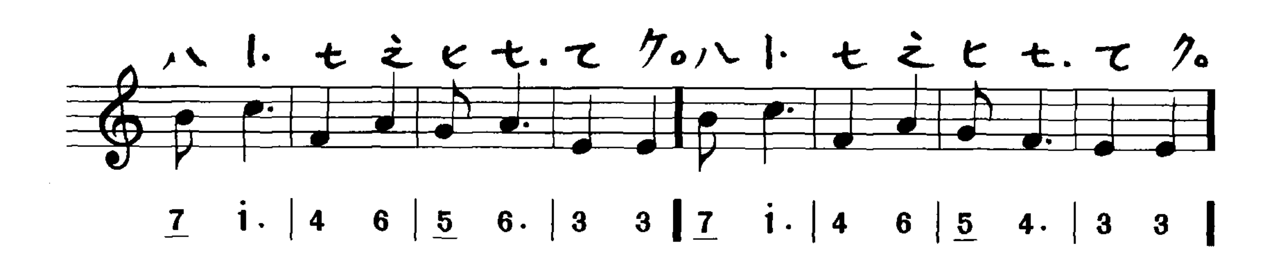
倾杯乐
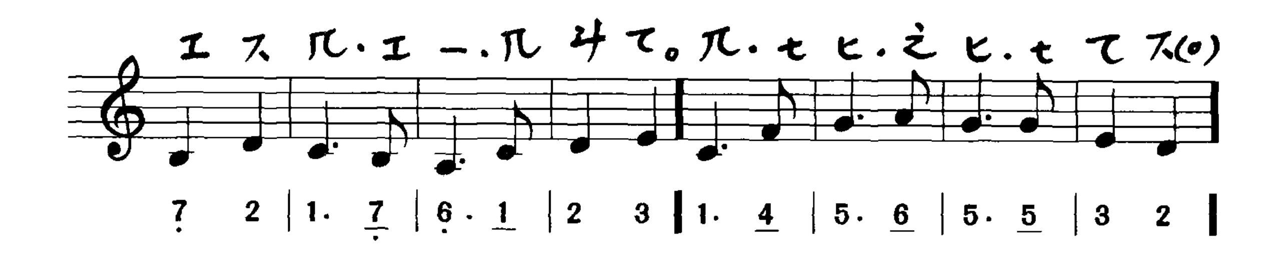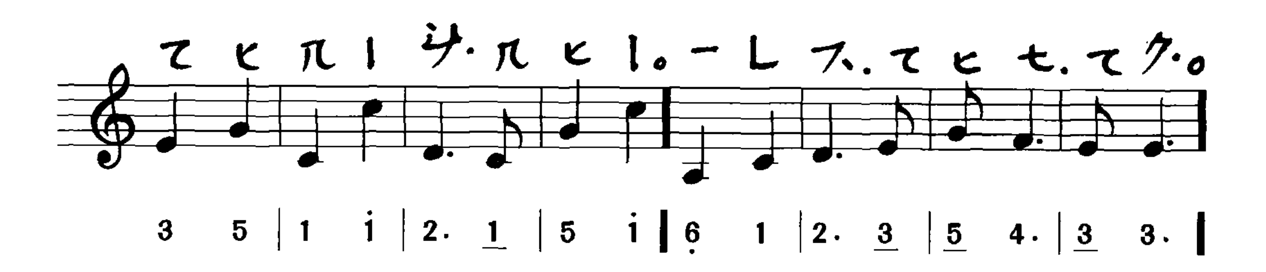




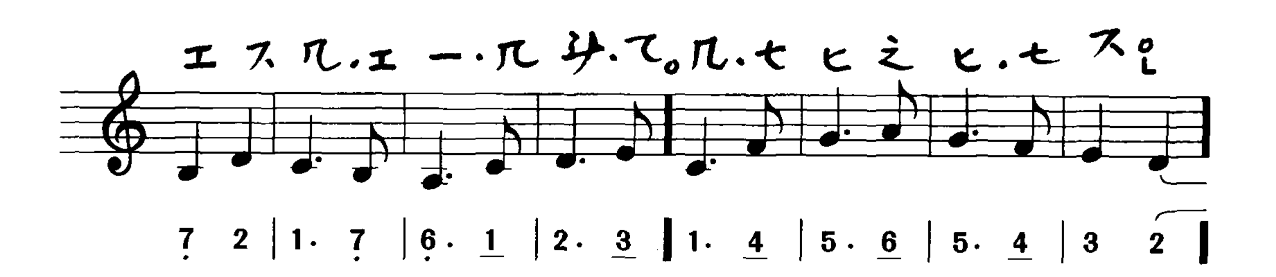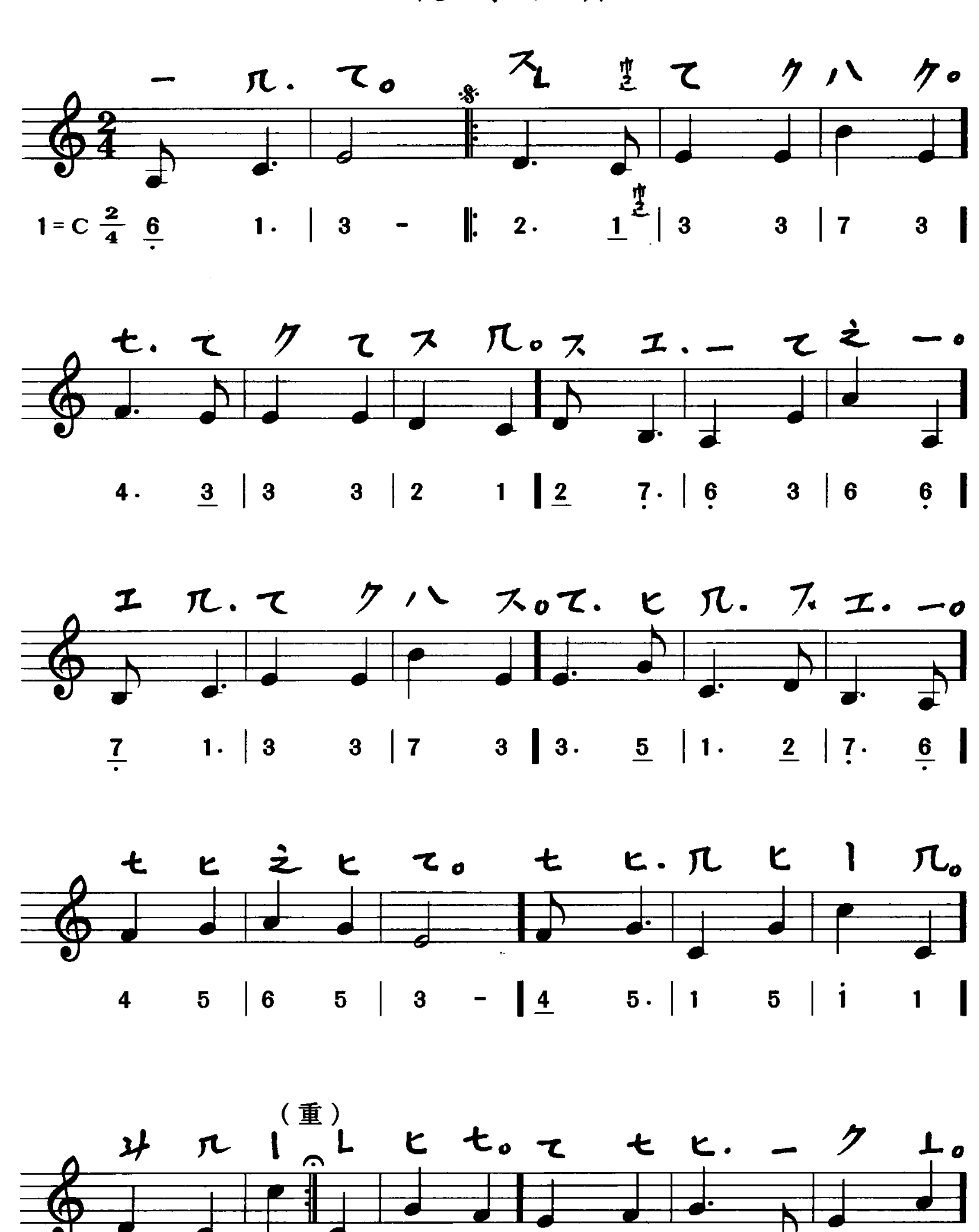












2 1 | 5 - | 1 i | 0 - | 2 - | 0 - | i - | 0 - ‖
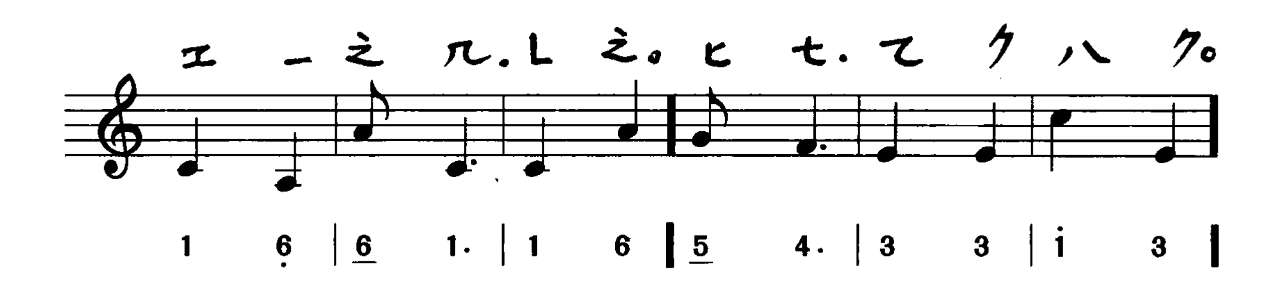
5 -

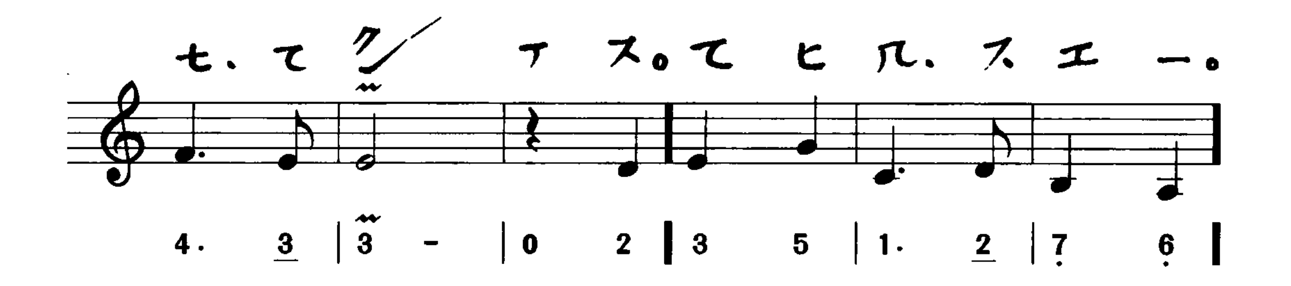
↑ 1 - ↓
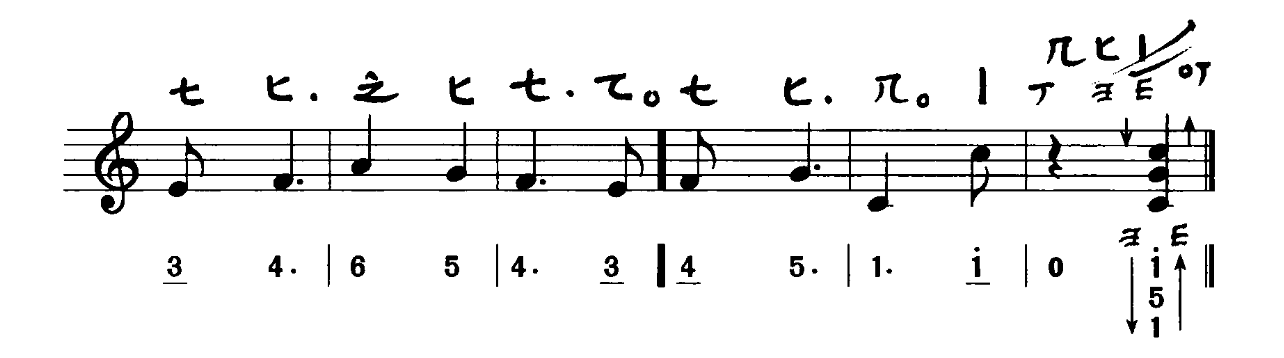
1 -

又慢曲子西江月

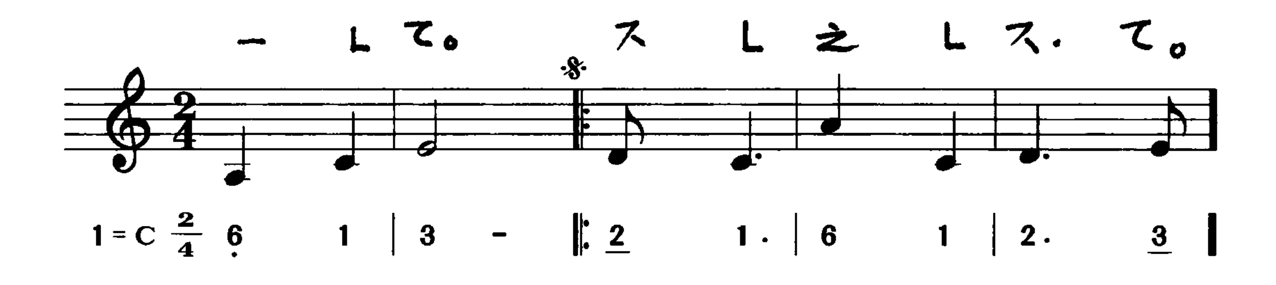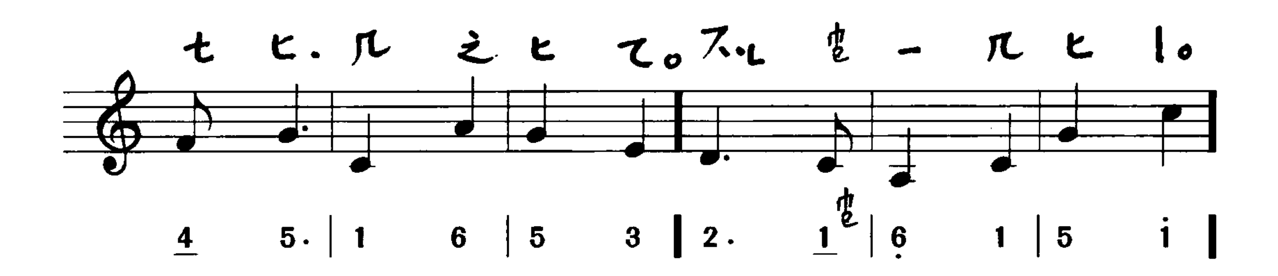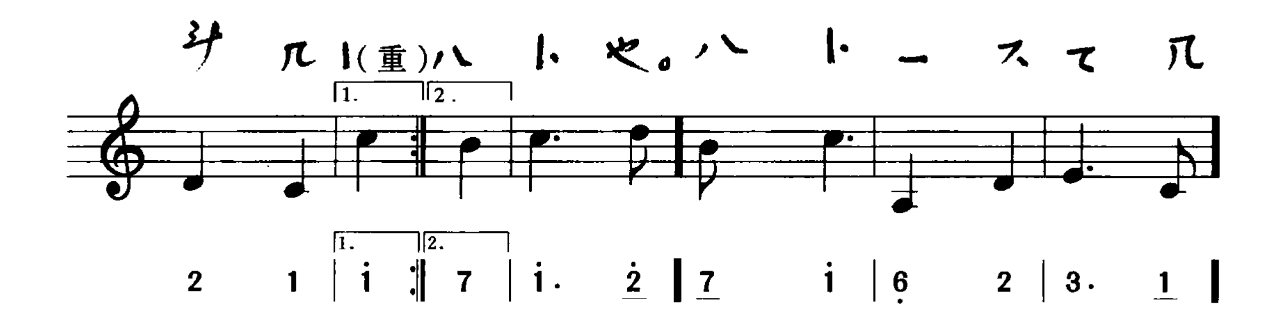






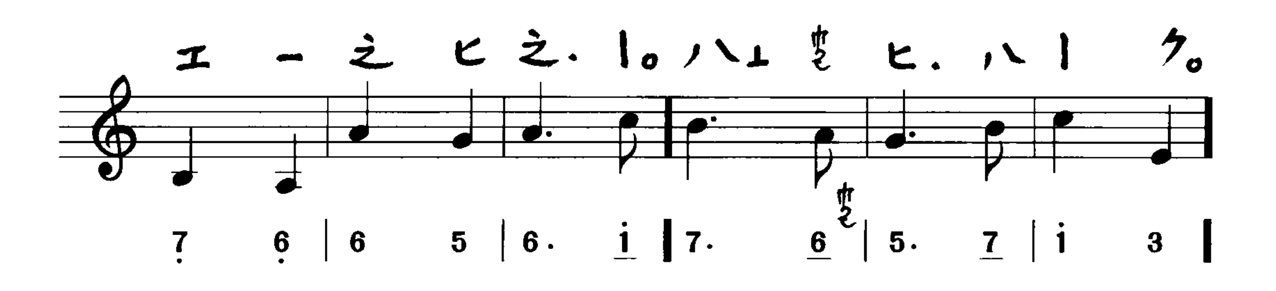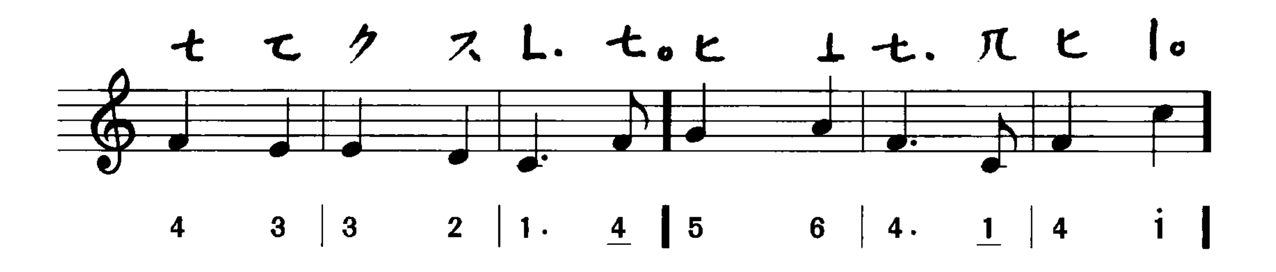


又慢曲子

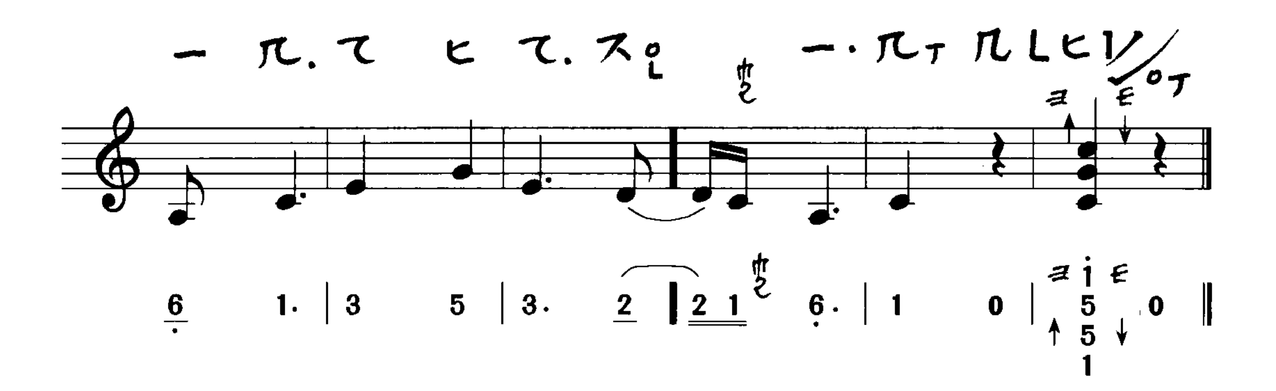




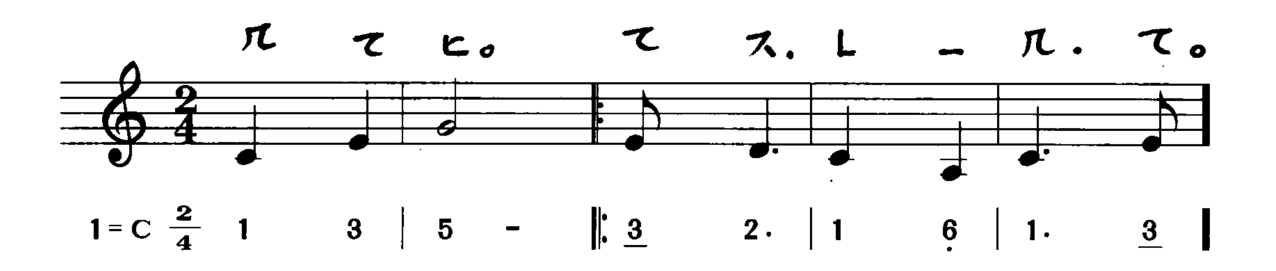


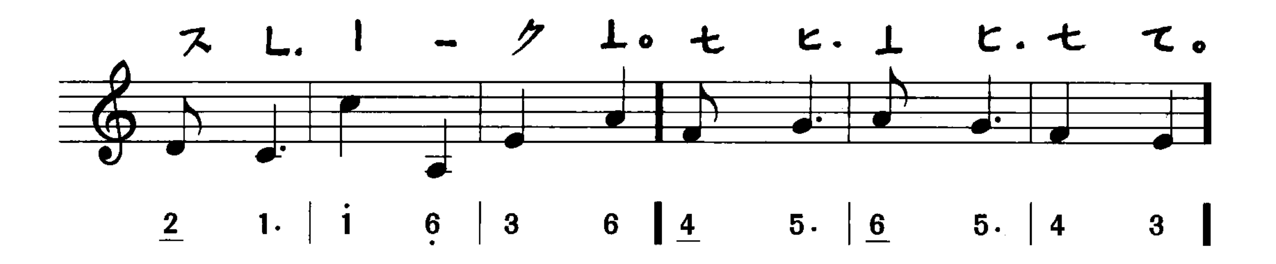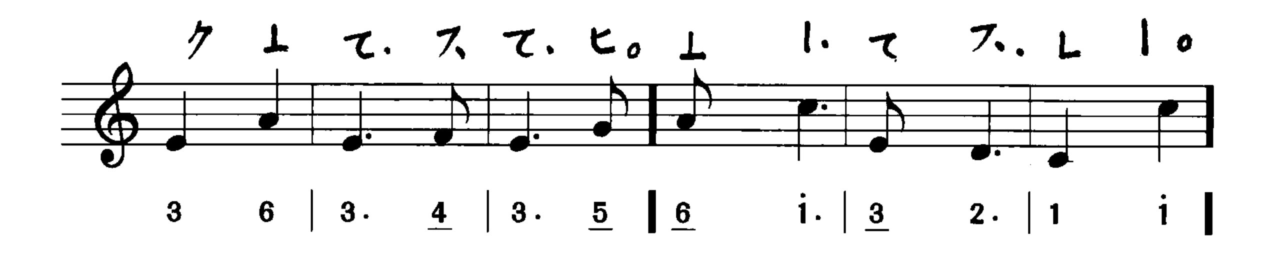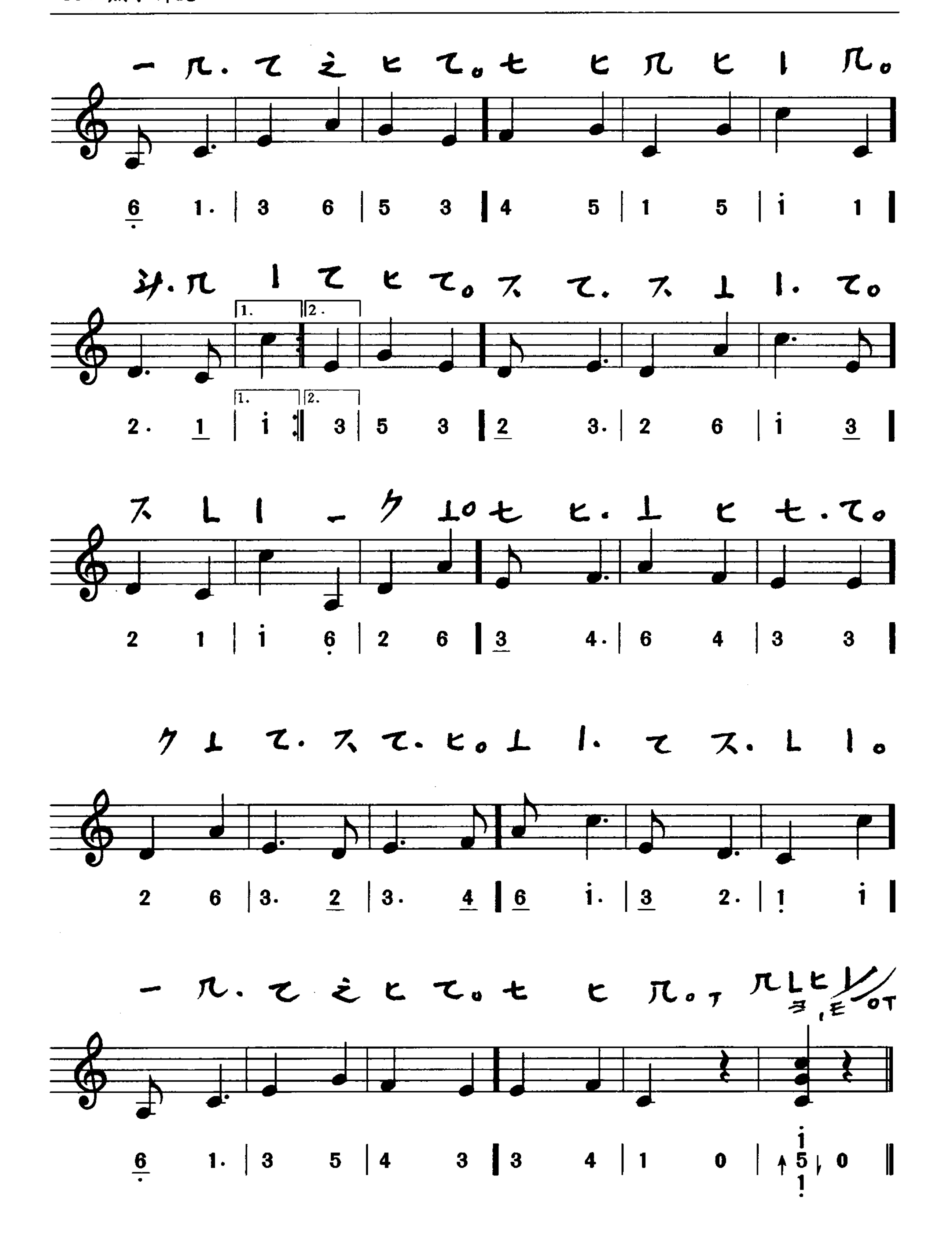






又慢曲子心事子
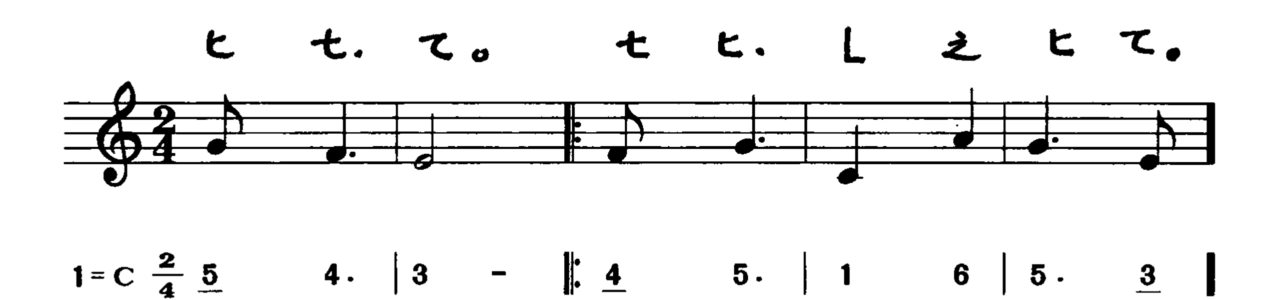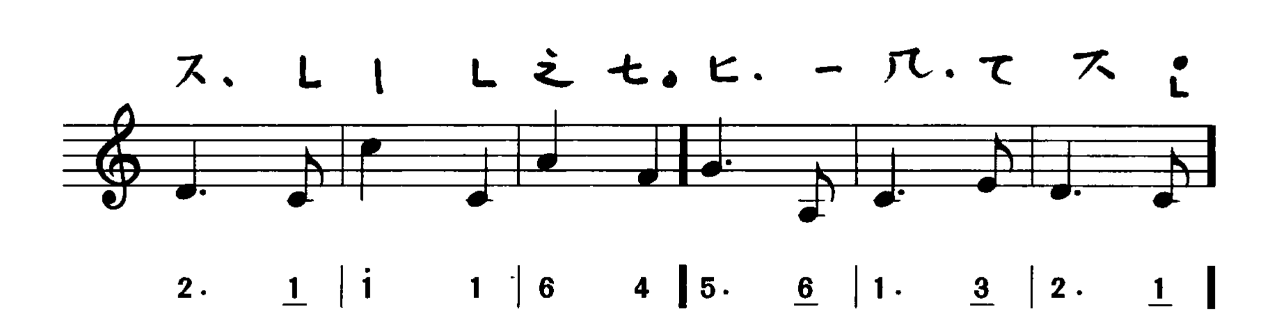




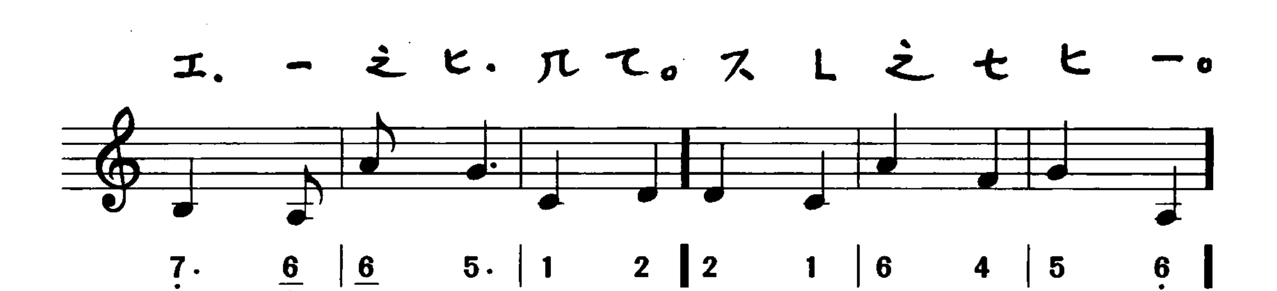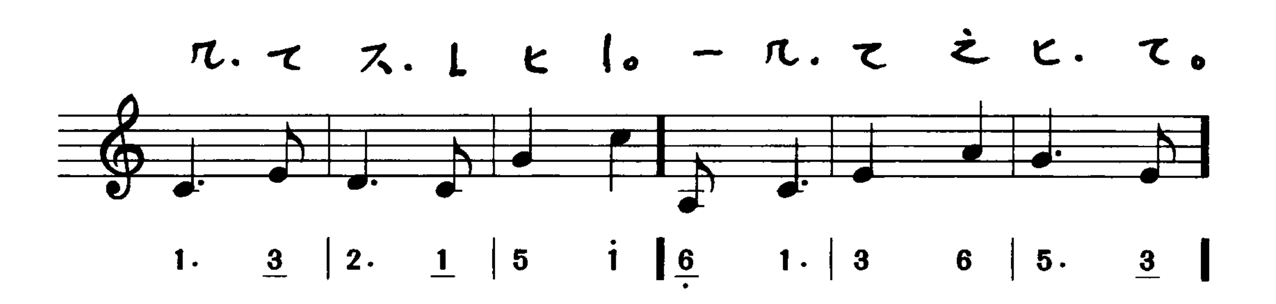



6 1. | 3 6 | 5 3 | 4 5 | 1 5 | i 1
2. 1 | i :| 3 | 5 3 | 2 3. | 2 6 | i 3
2 1 | i 6 | 2 6 | 3 4. | 6 4 | 3 3
2 6 | 3. 2 | 3. 4 | 6 i. | 3 2. | 1 i
6 1. | 3 5 | 4 3 | 3 4 | 1 0 | i 5 1 0
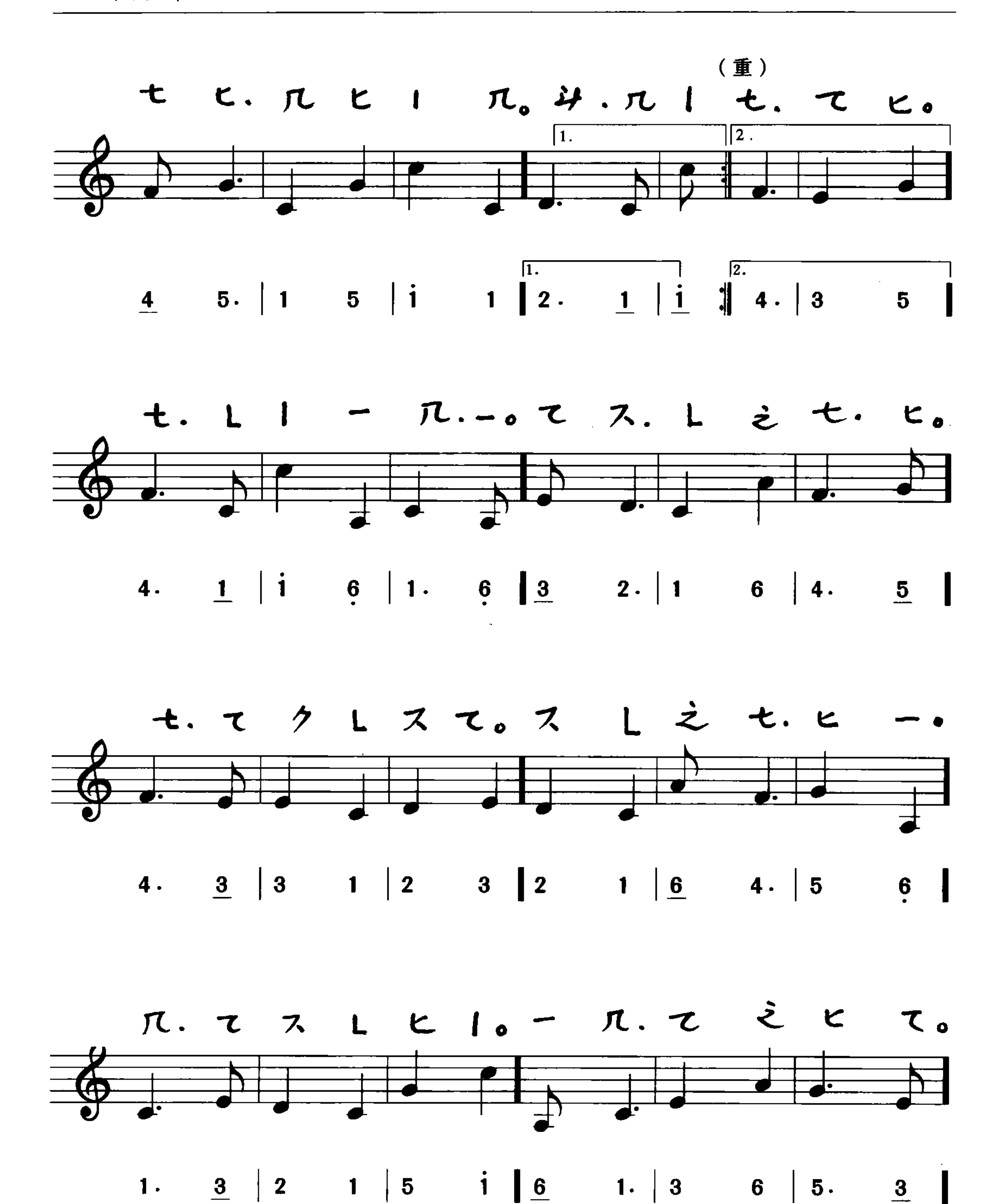
又慢曲子伊州

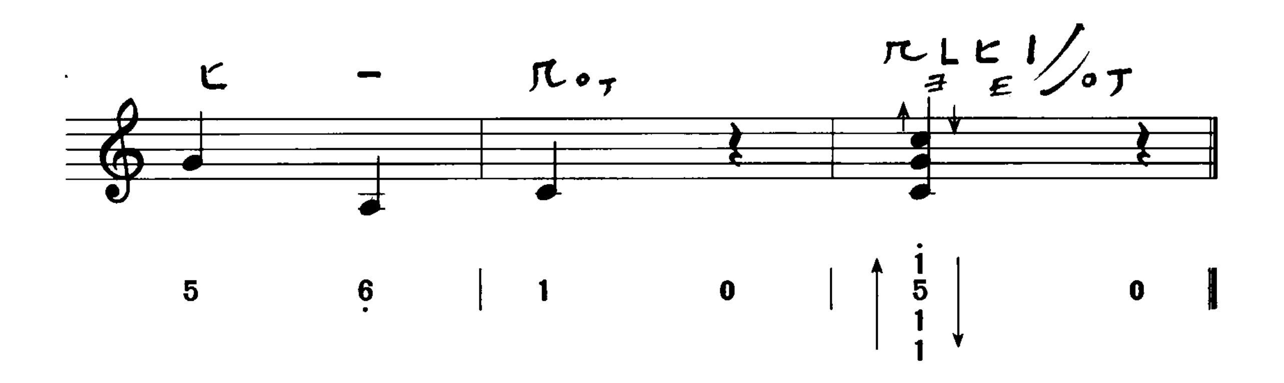




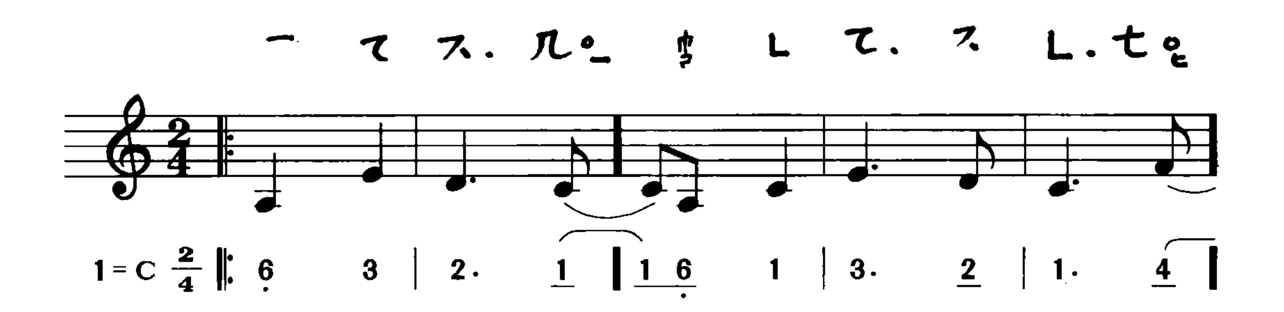


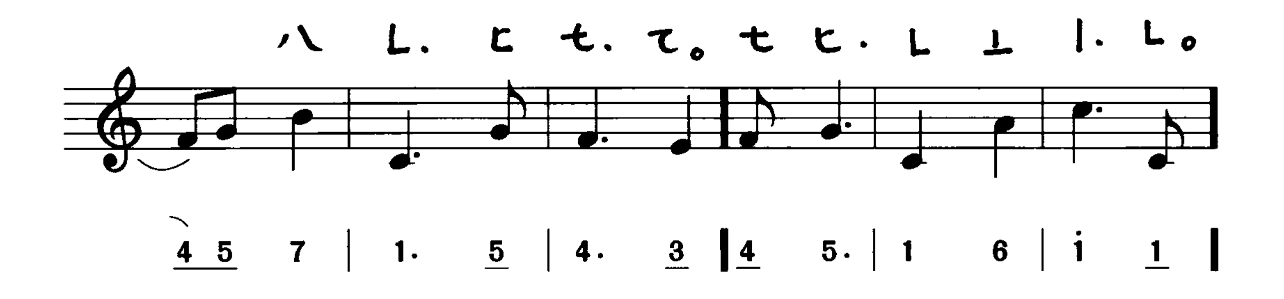


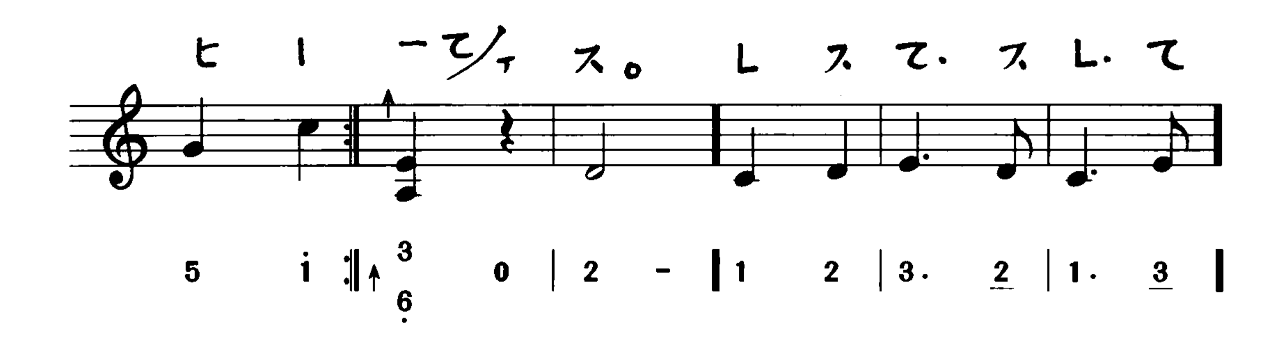

（重）

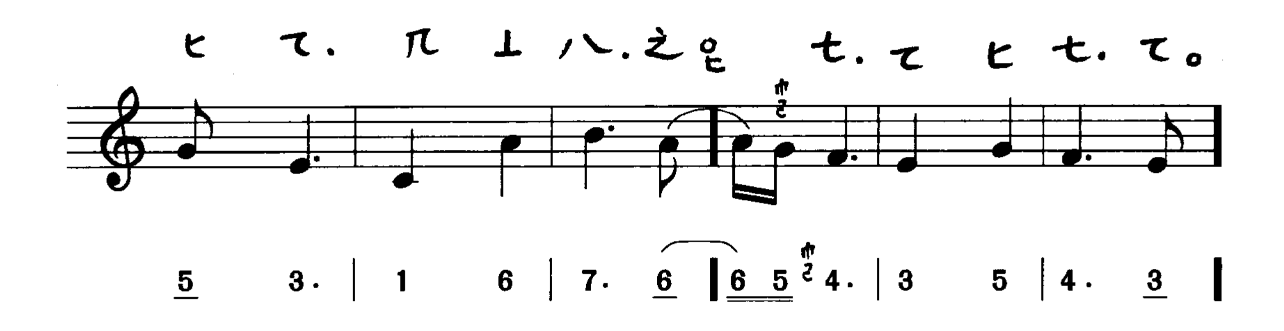


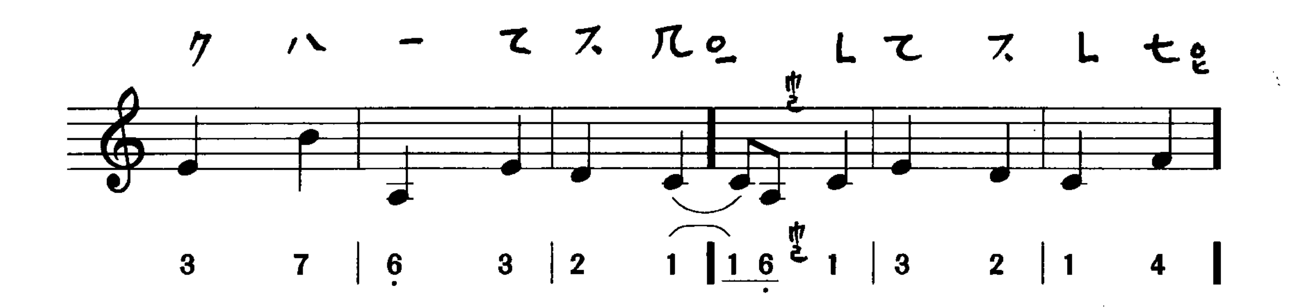
又急曲子

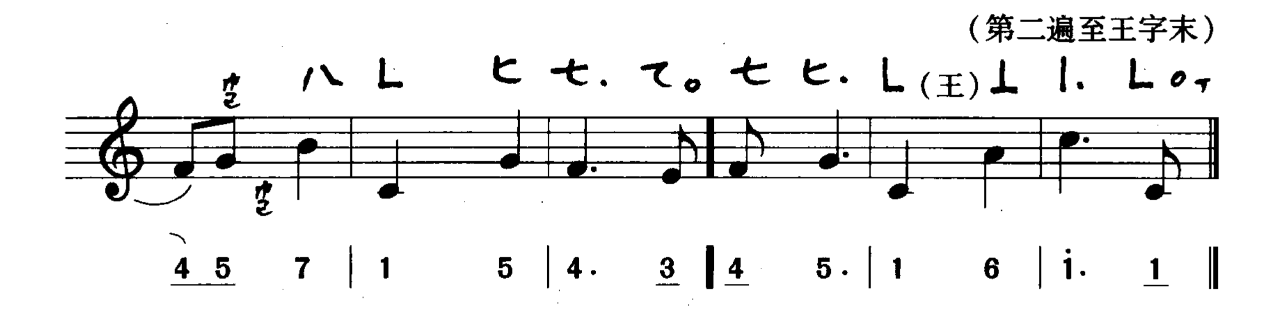




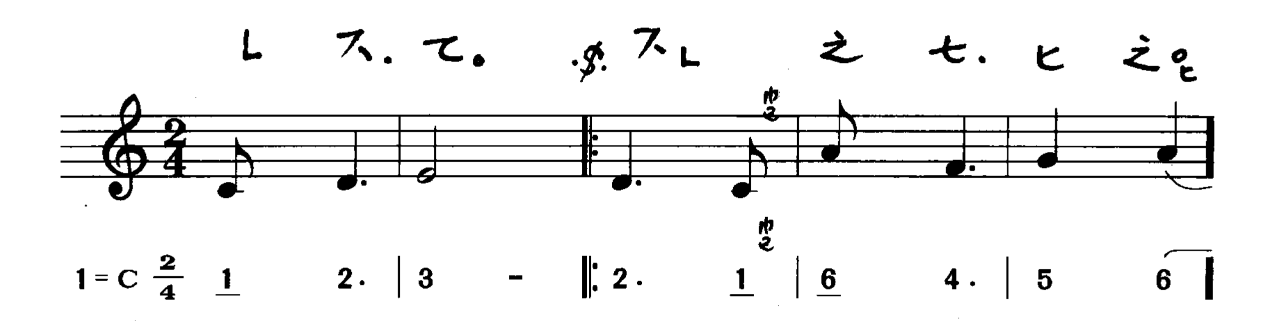


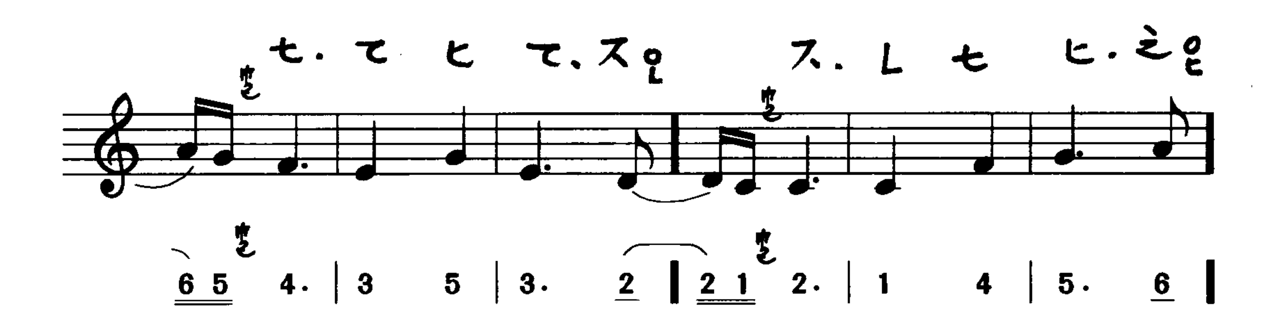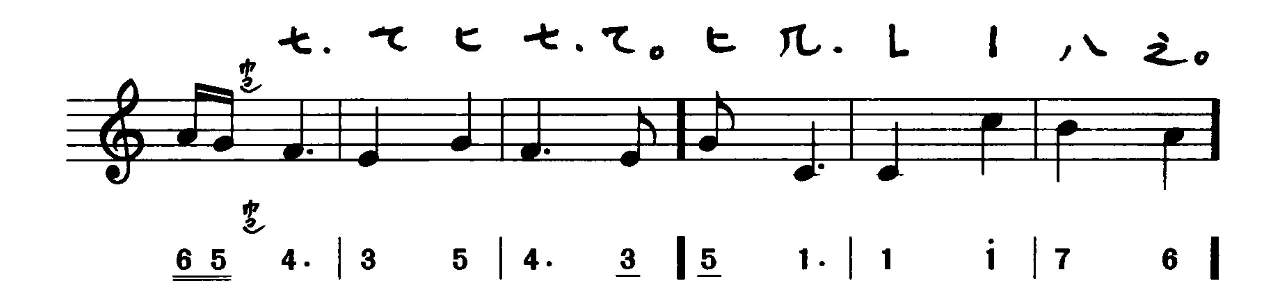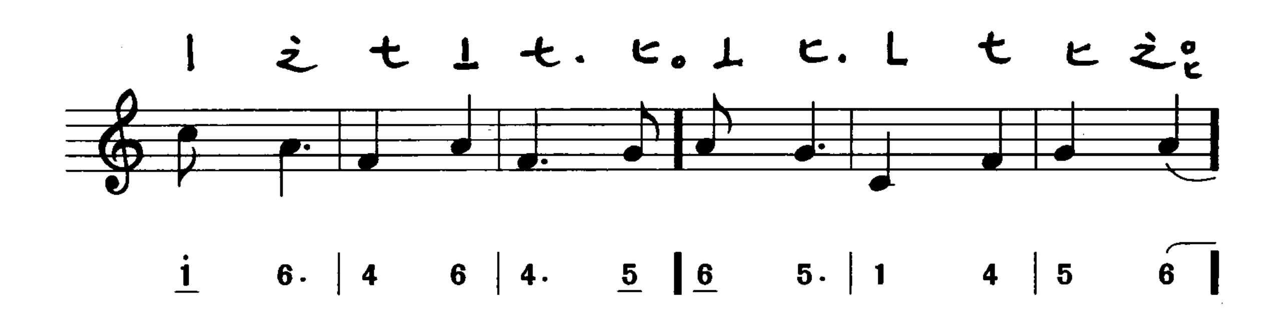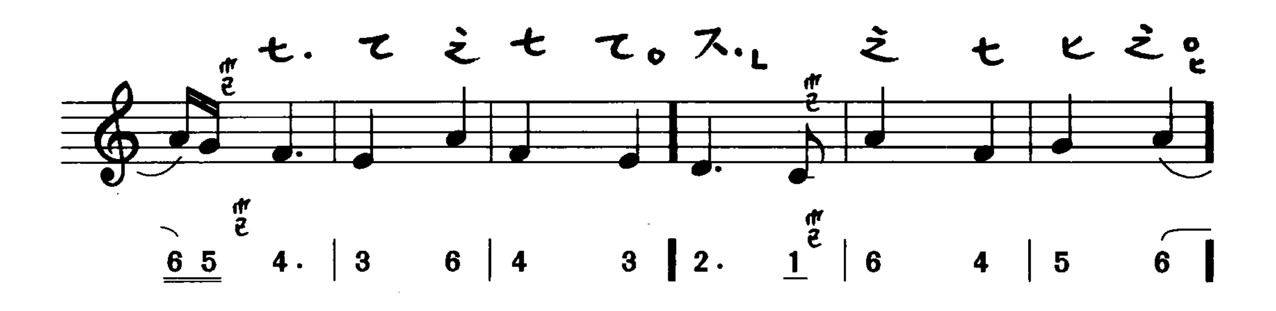






水鼓子

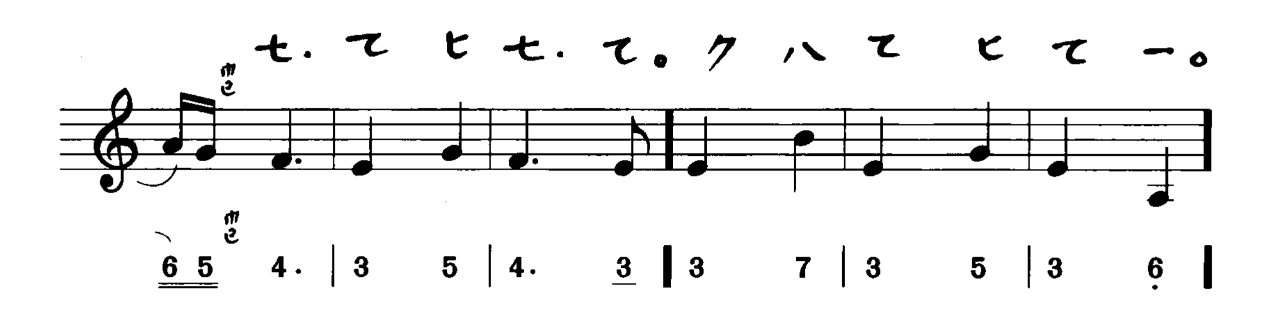


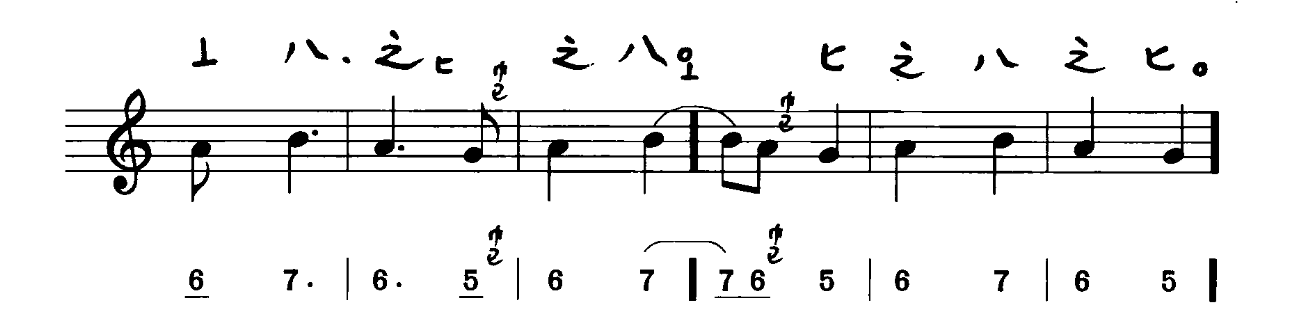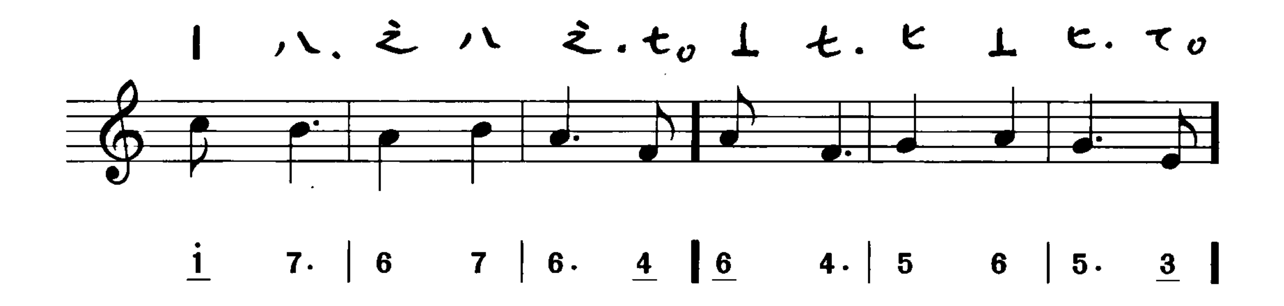




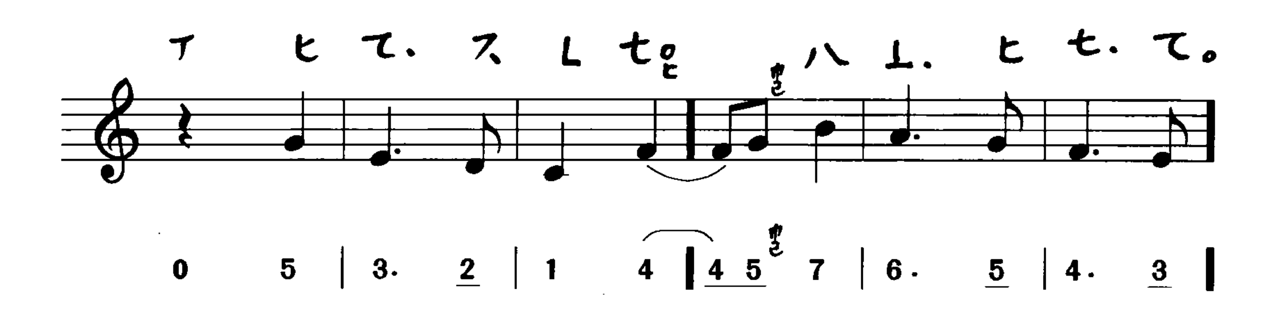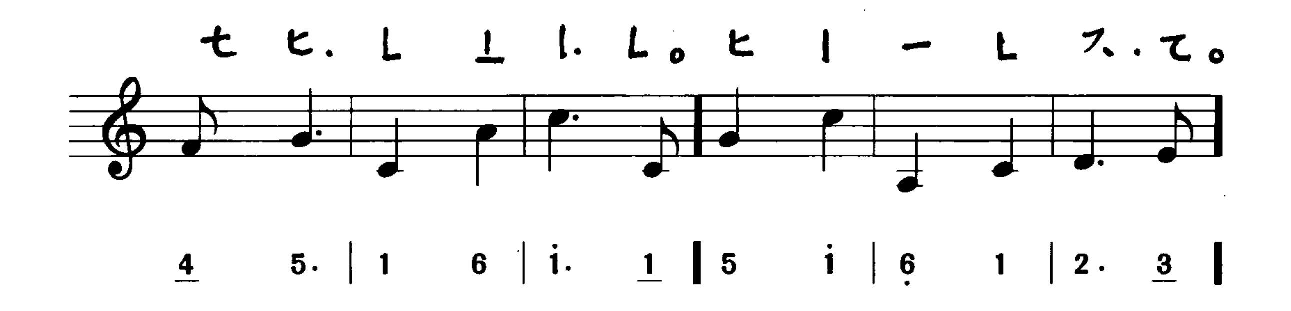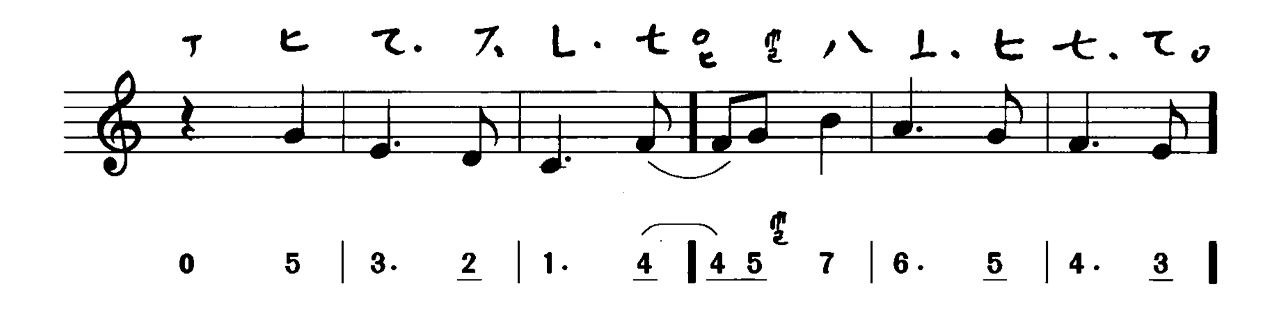






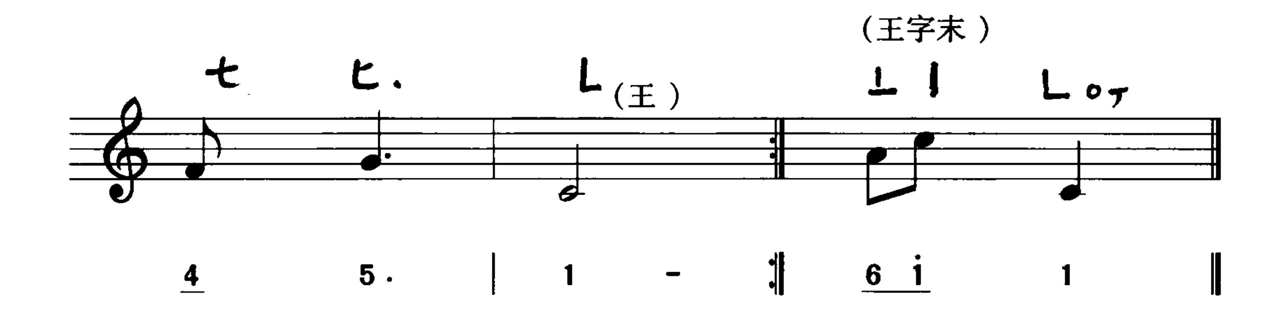




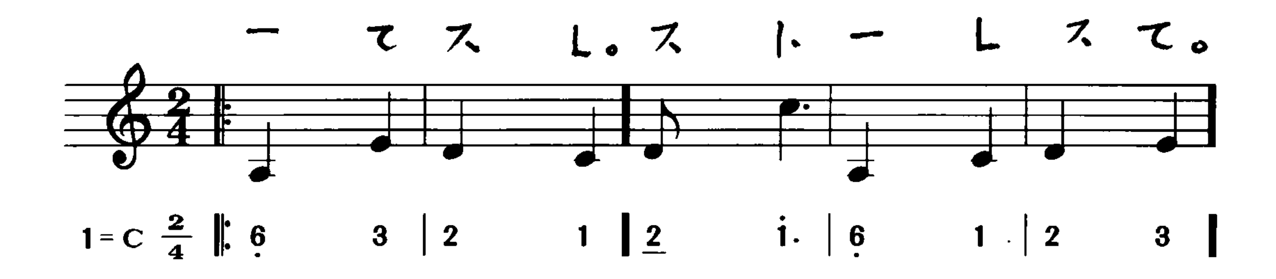


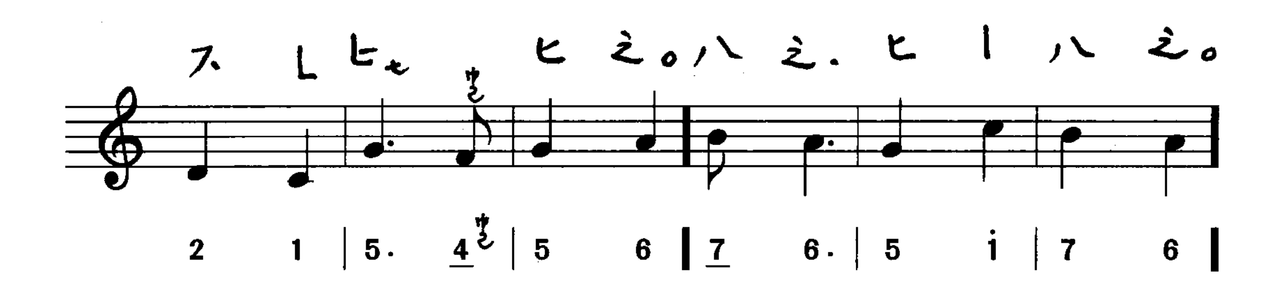


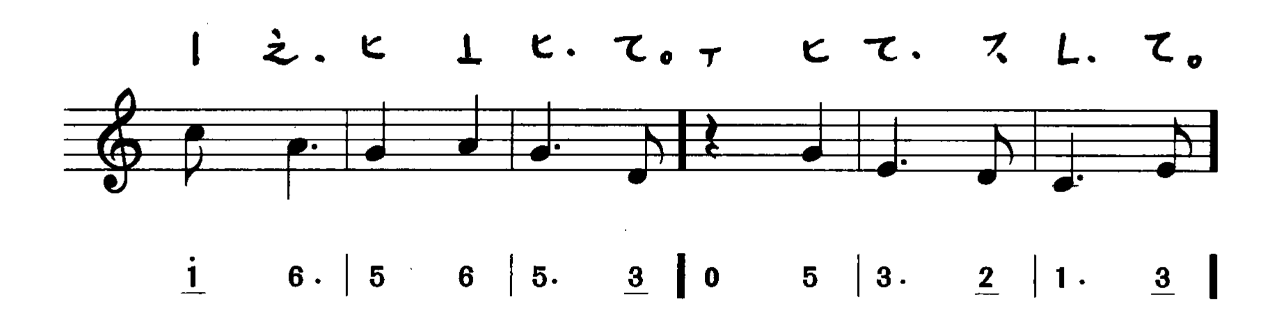


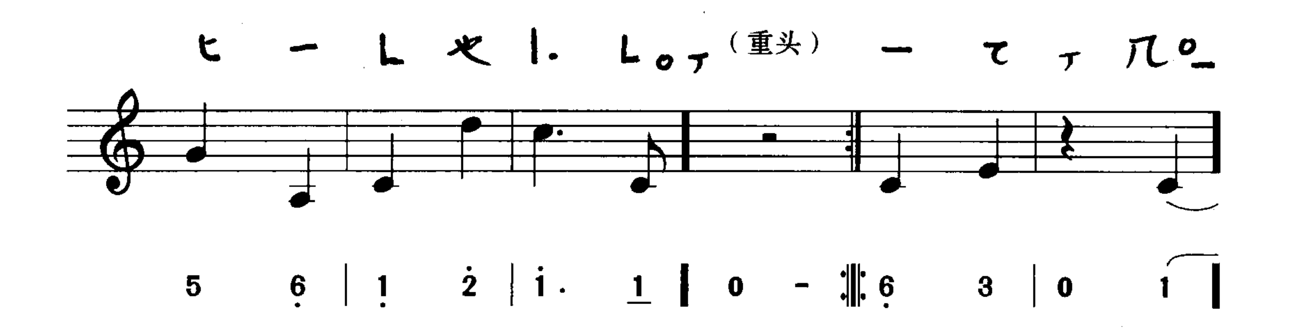


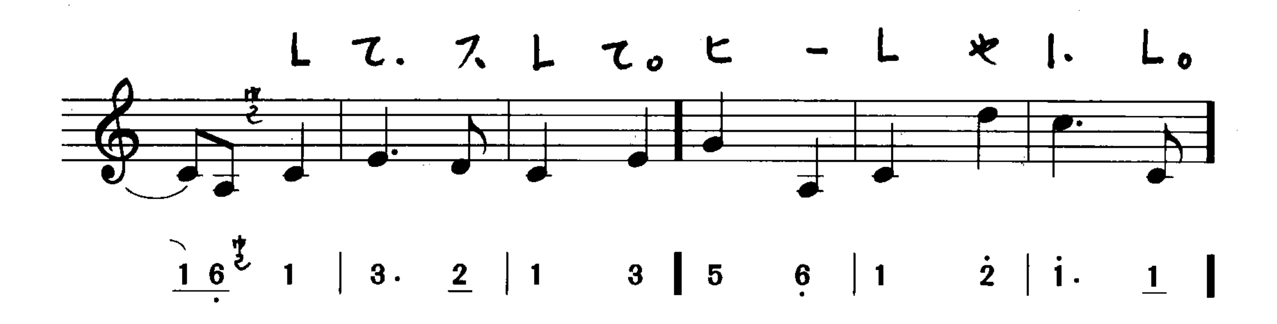
急 胡 相 问

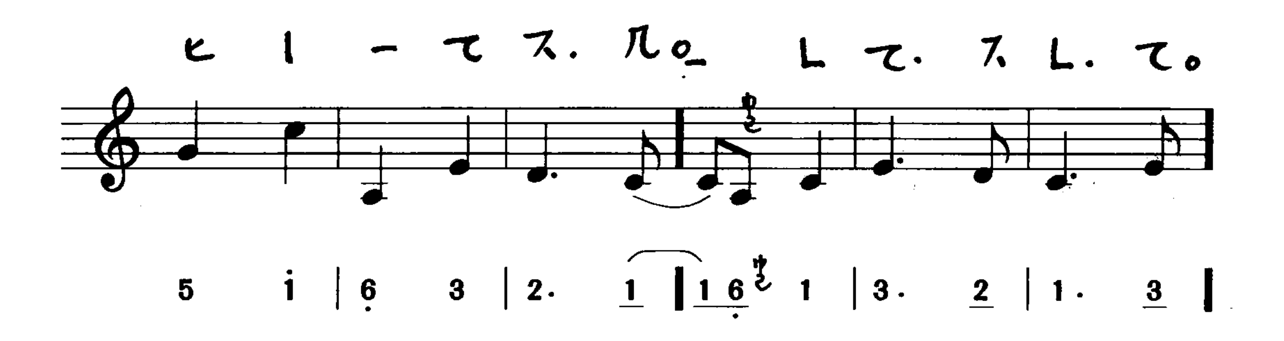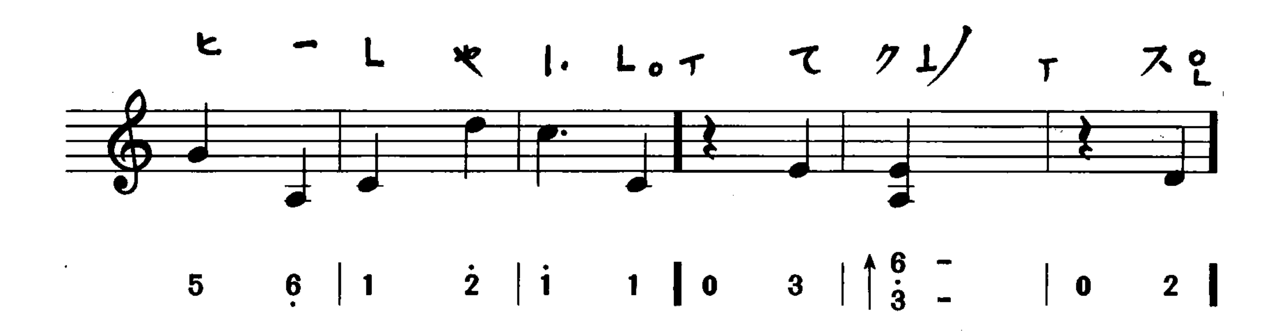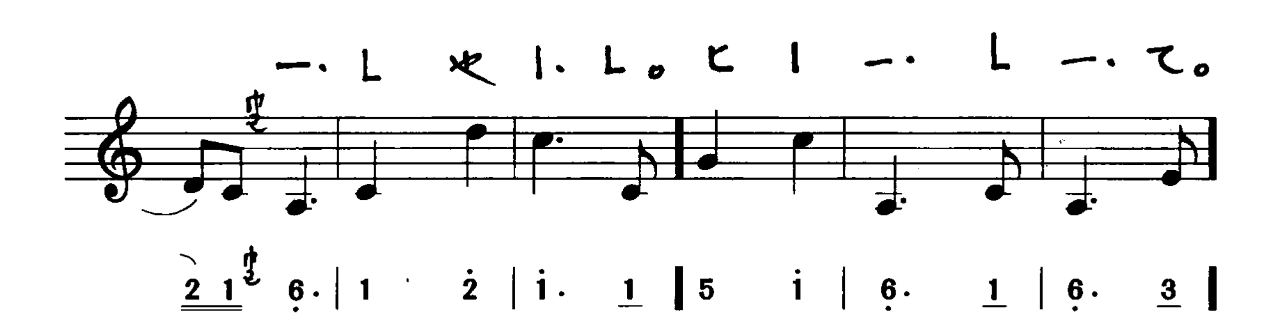






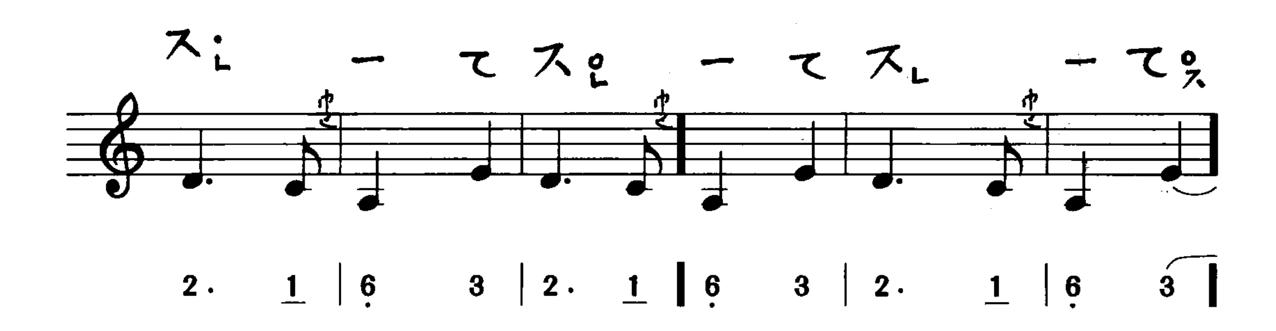

（重头）
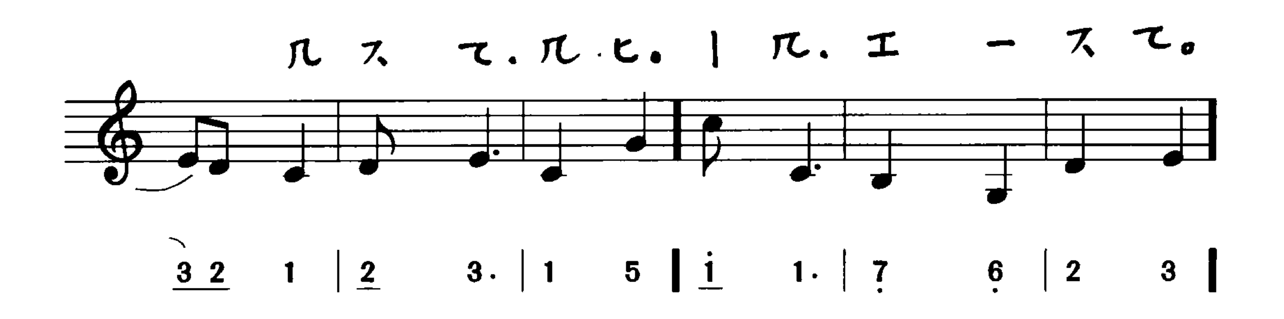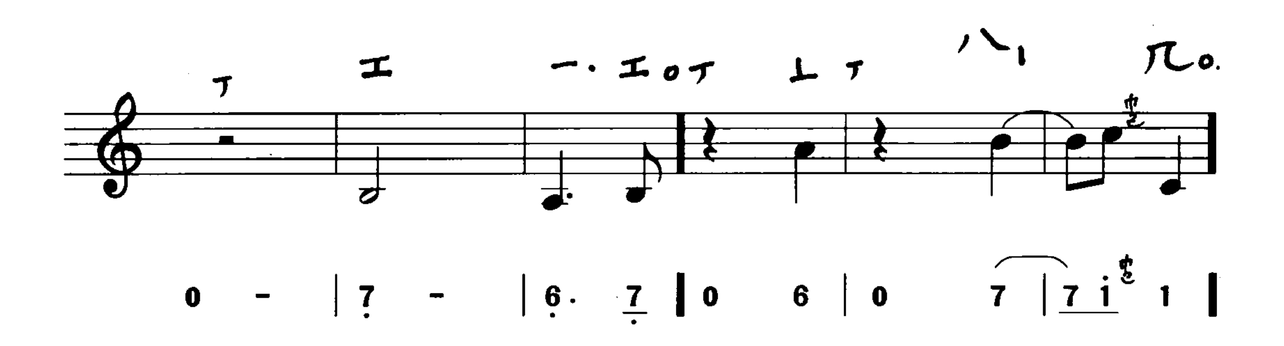




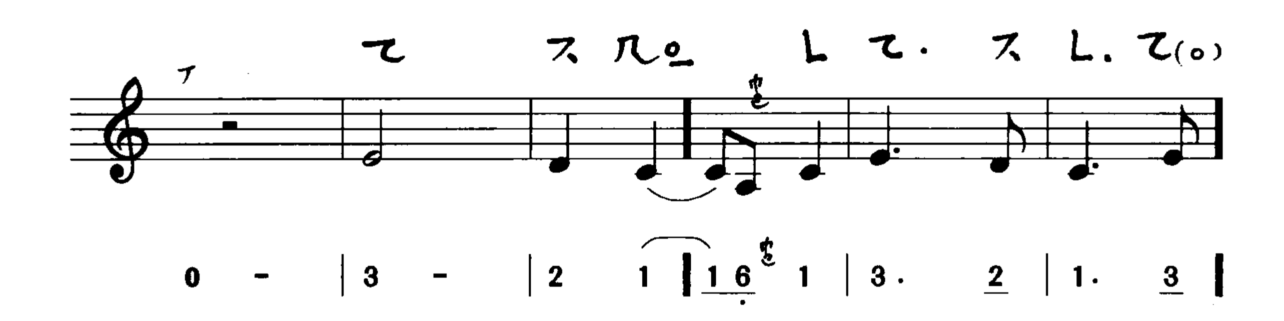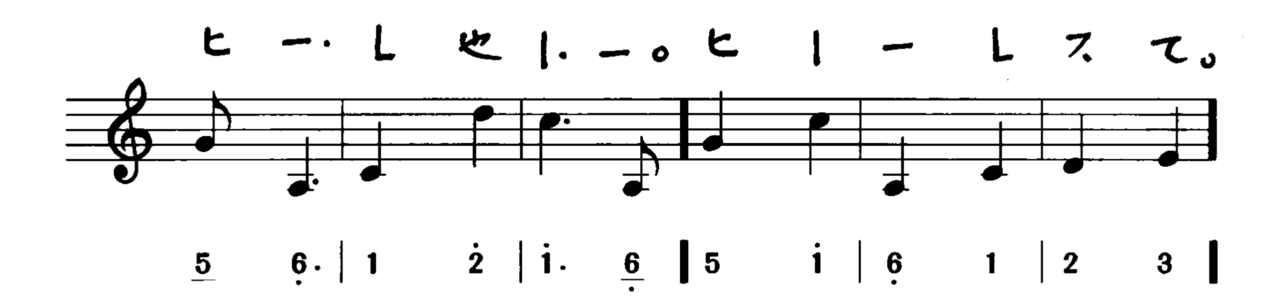




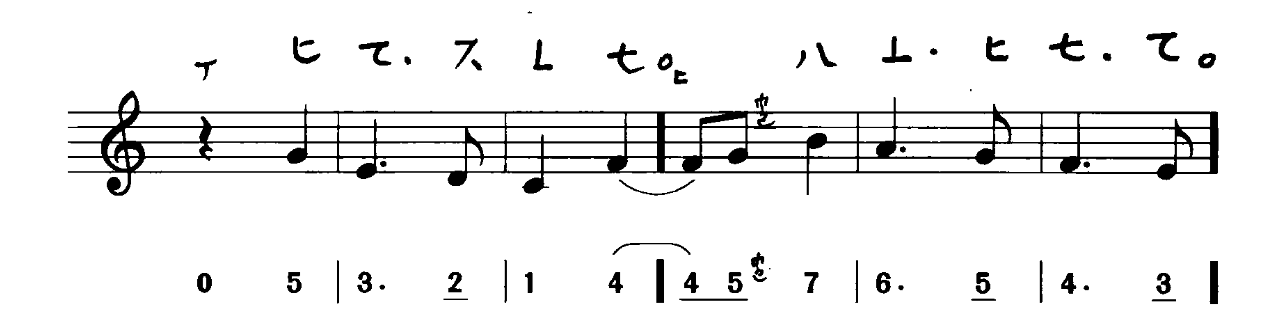


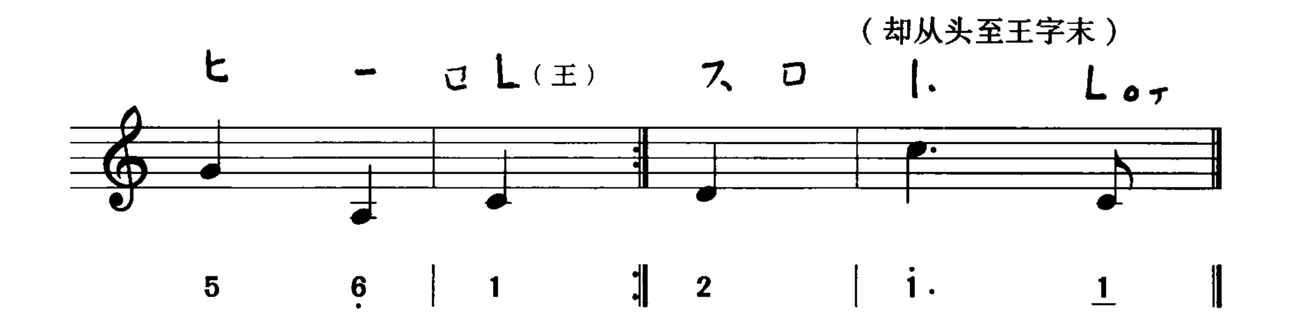




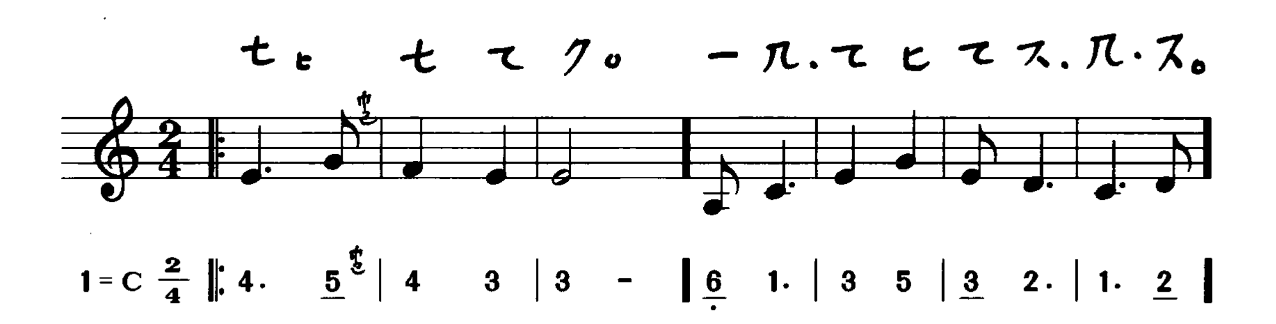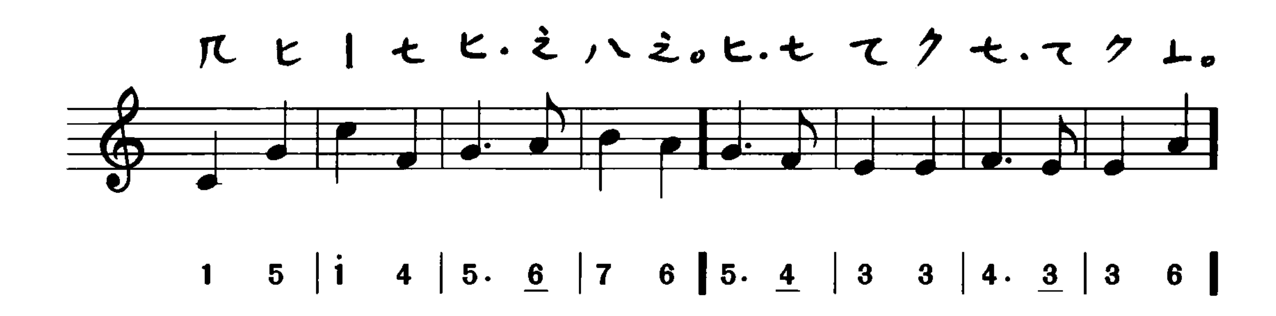




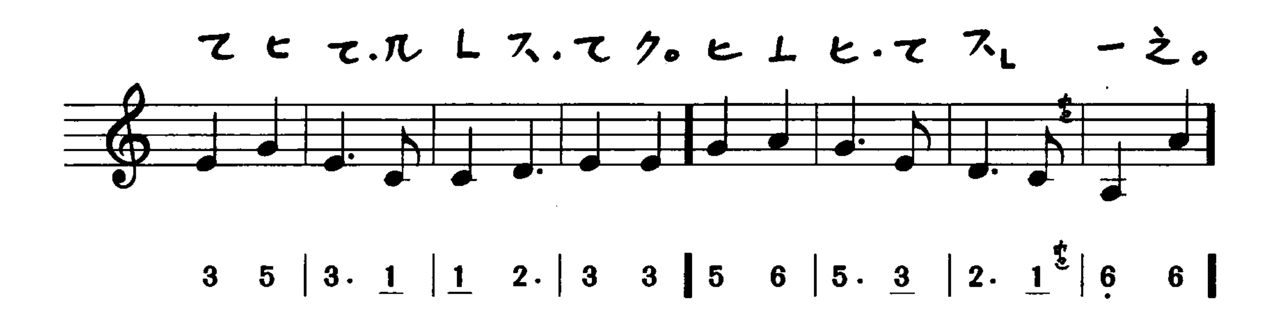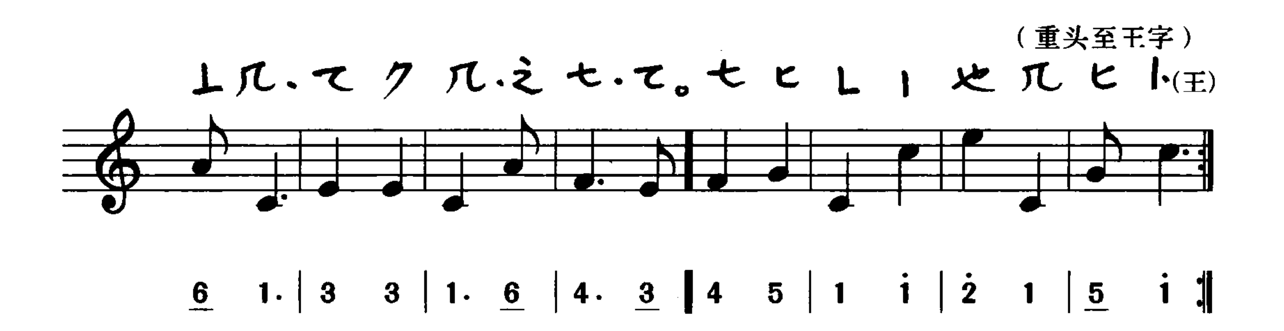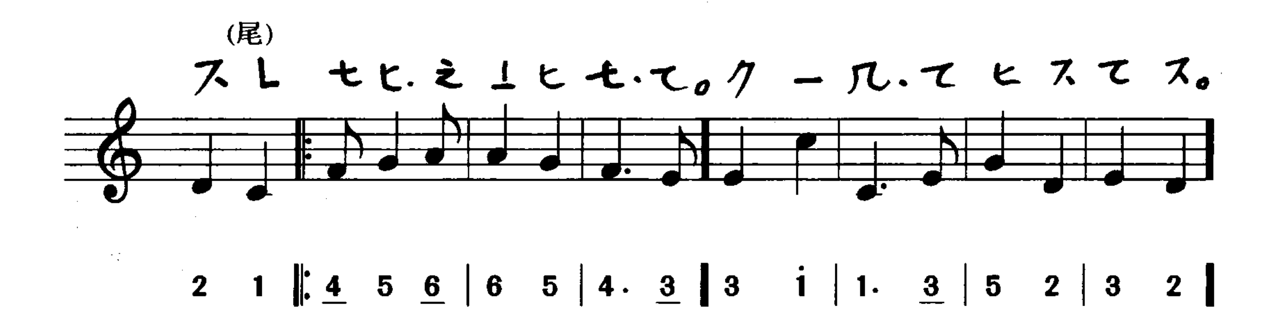




长沙女引
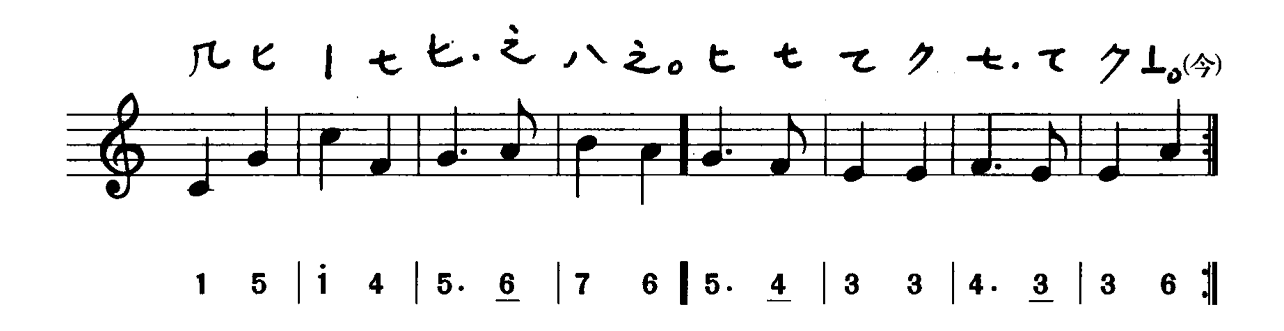


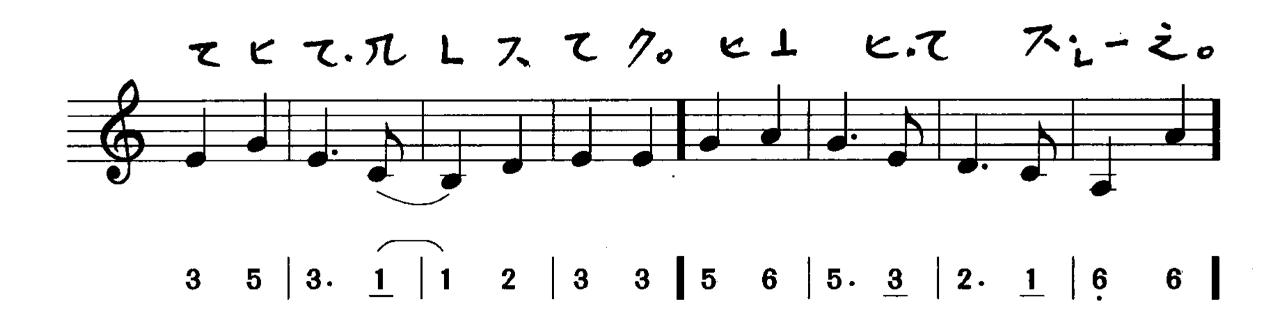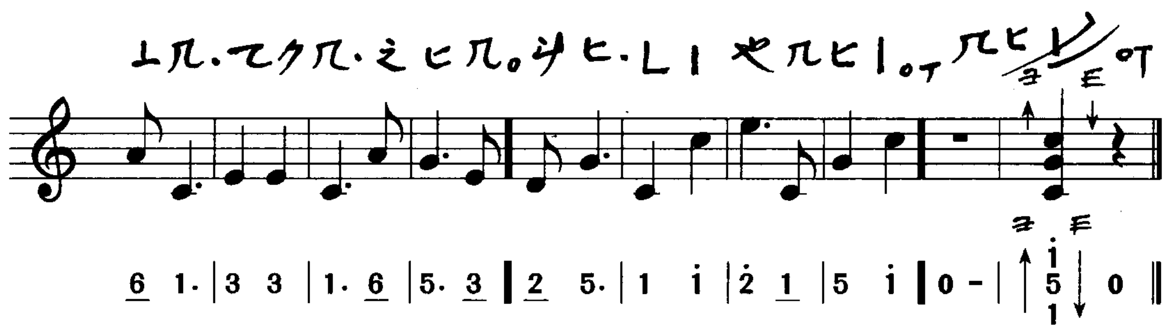





（重头至王字）
(王)


(尾)
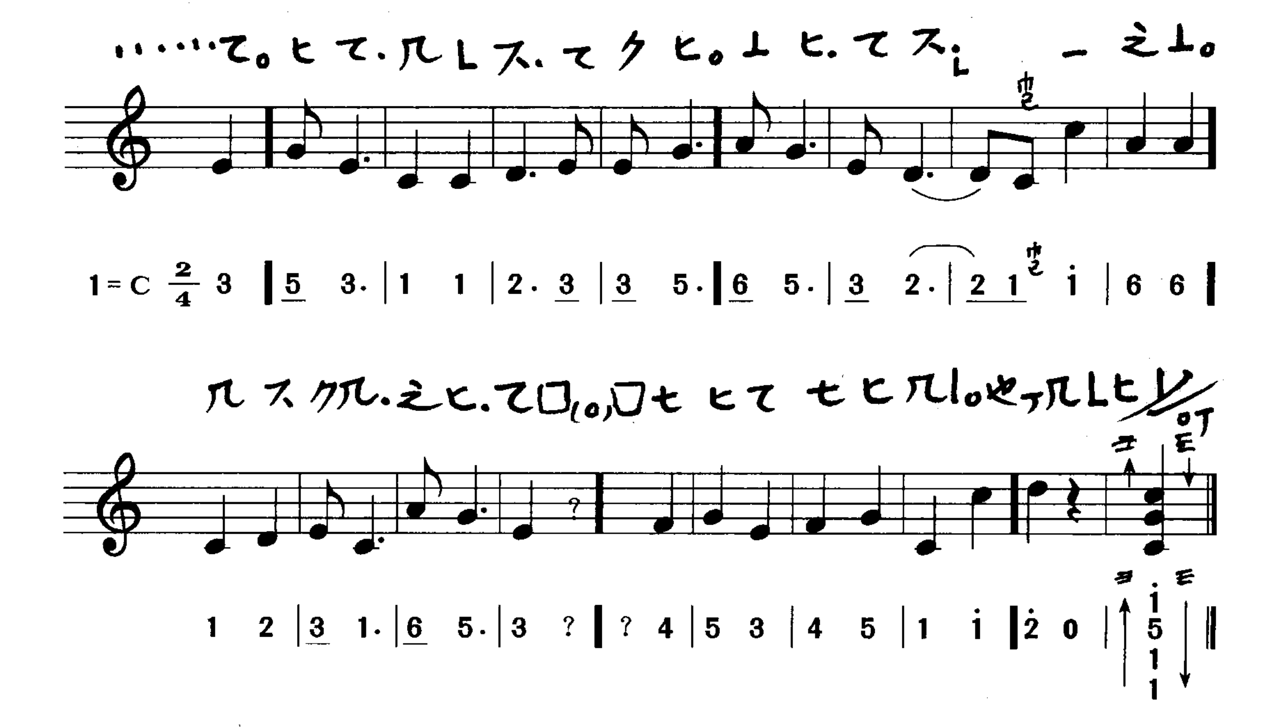

(今)
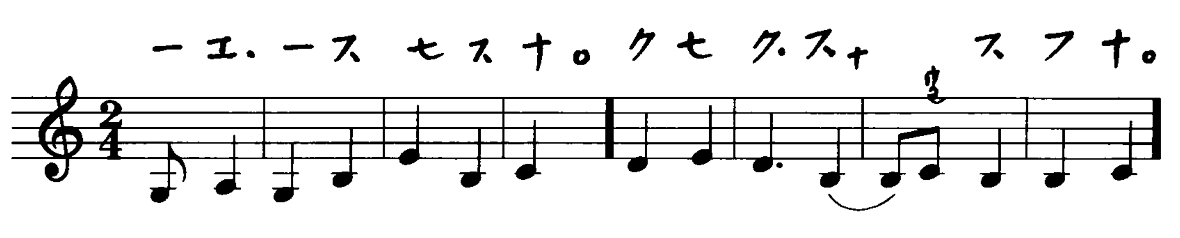


（重尾至今字住）
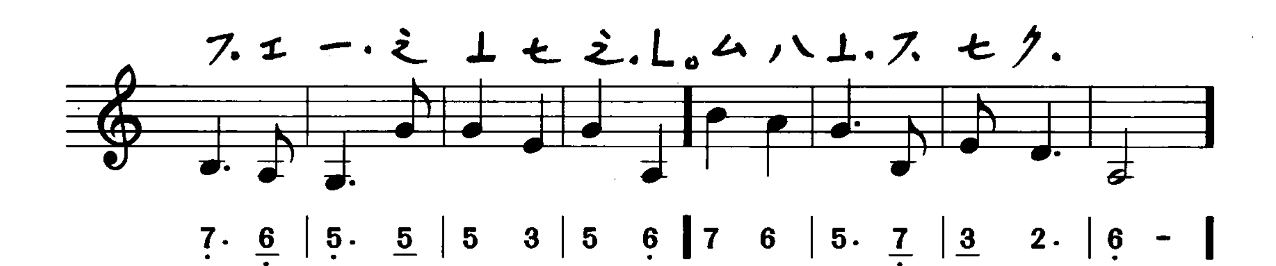


（长沙女引附无题残曲）
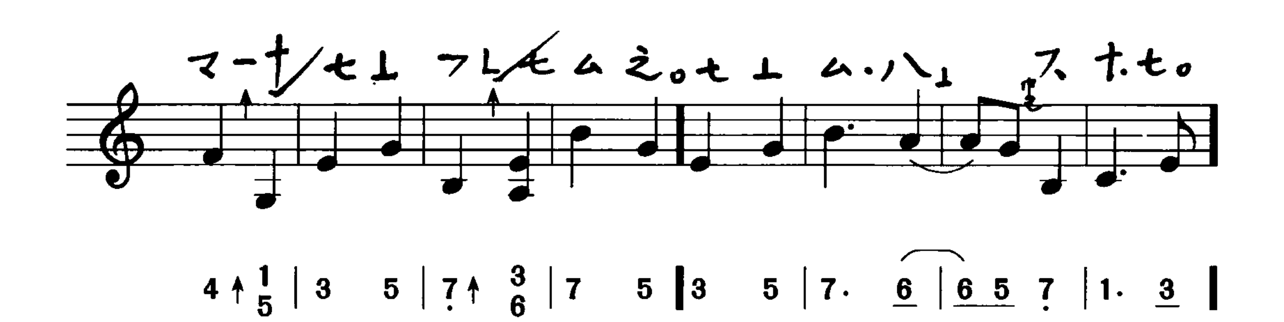


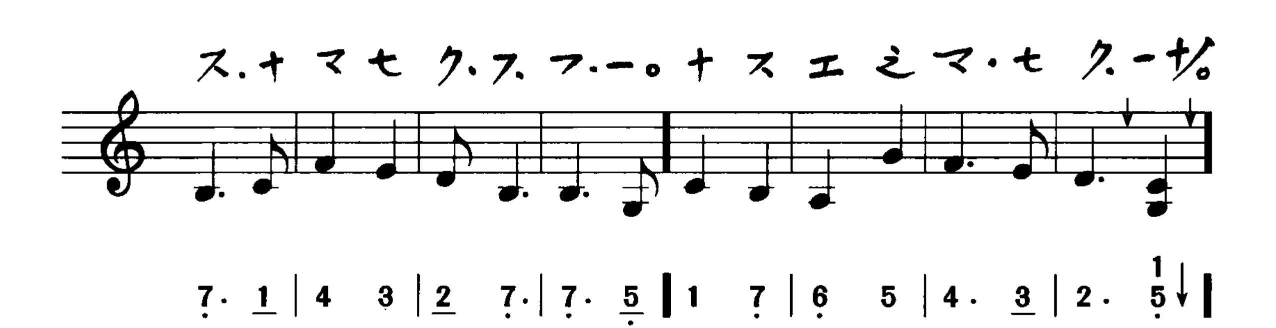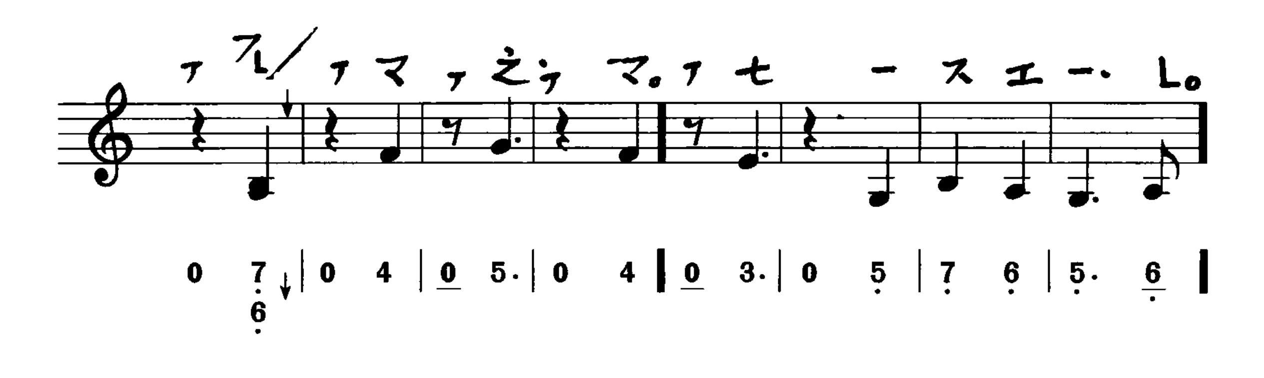
□ □



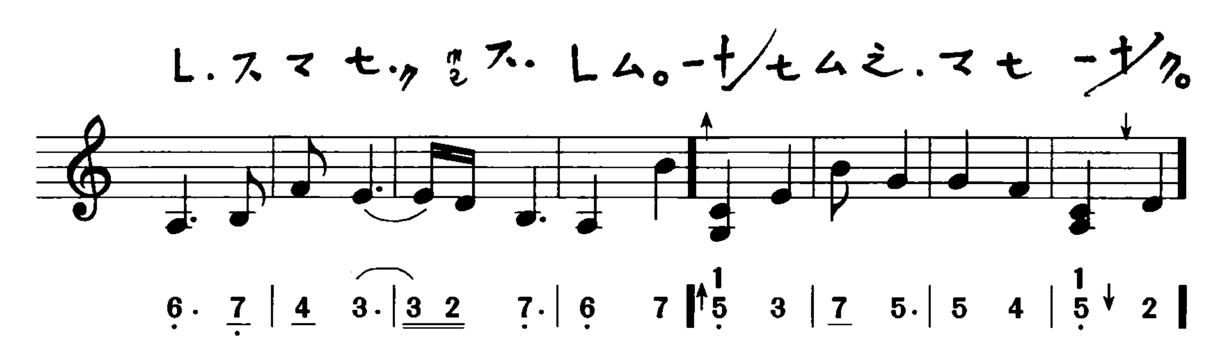
1=C 2/4 5 6· | 5 7 | 3 7 | 1 – ‖ 2 3 | 2· 7 | 7 1♮2 7 | 7 1 ‖
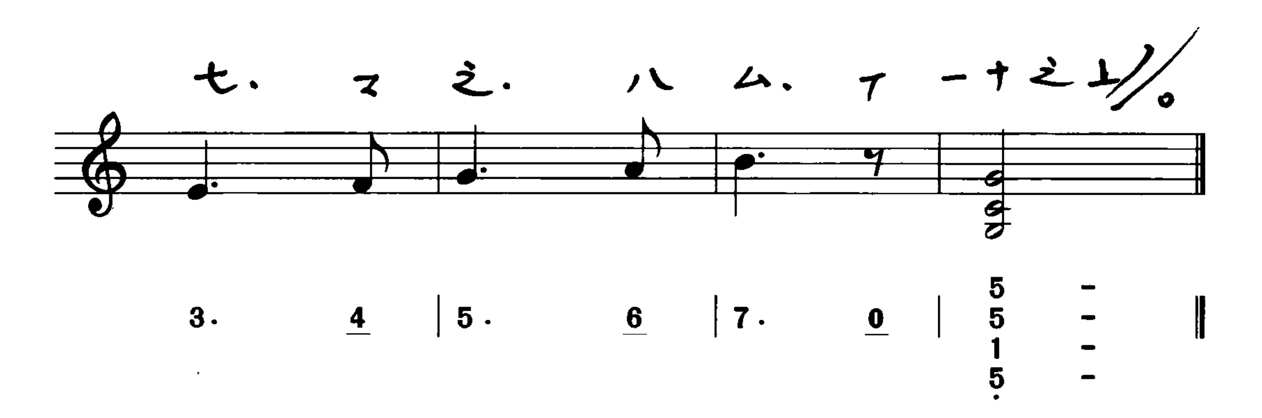




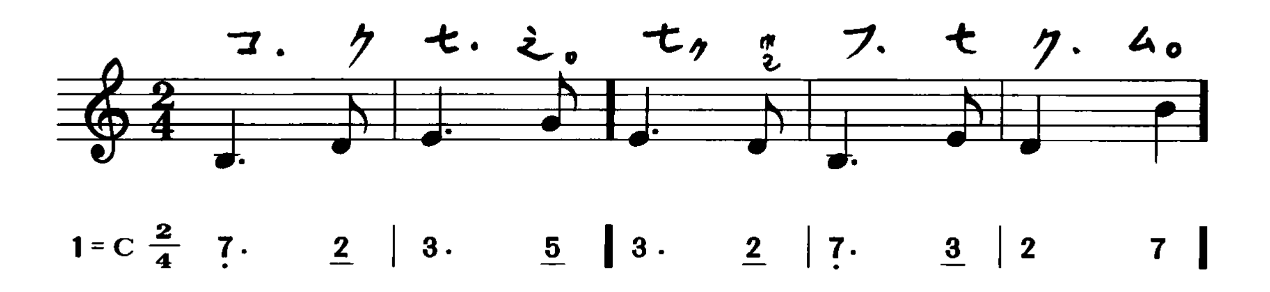


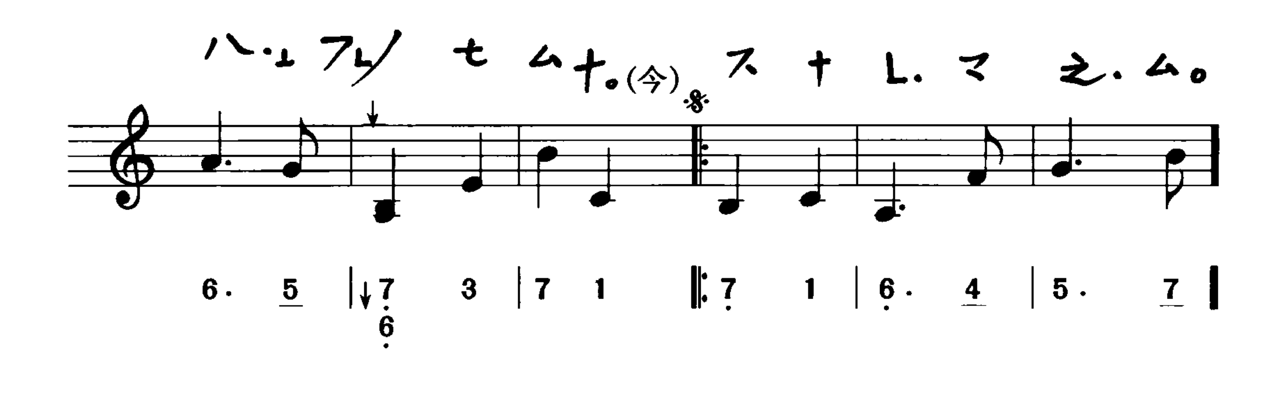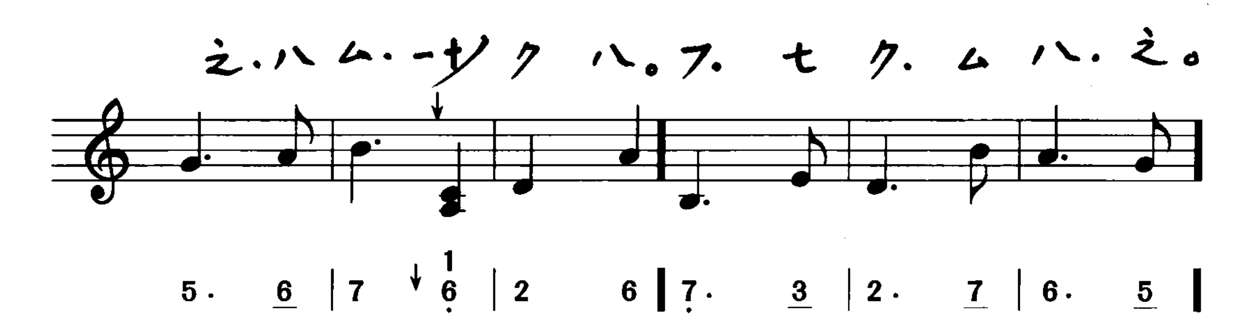




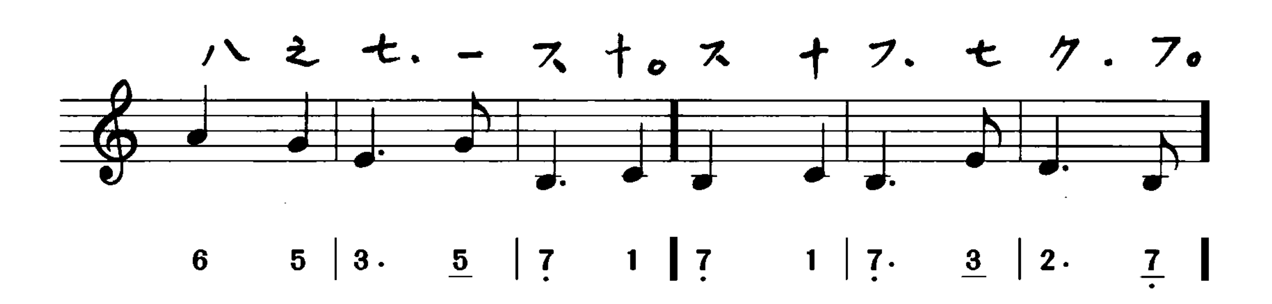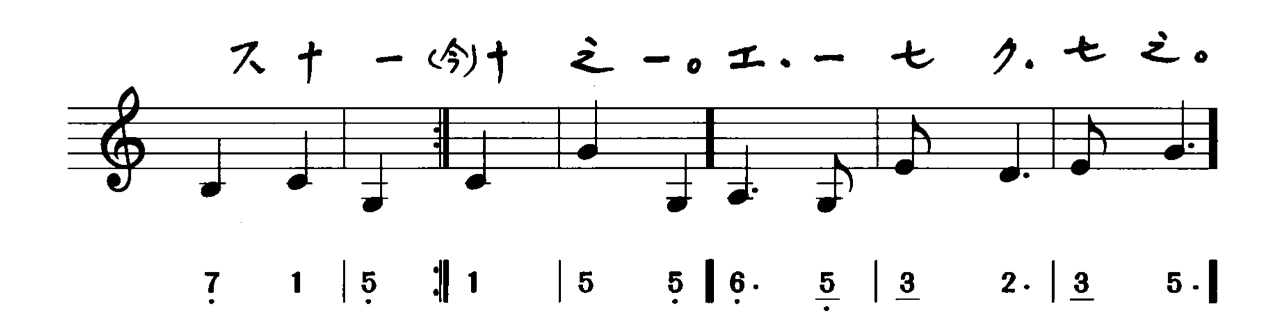


撒　金　沙

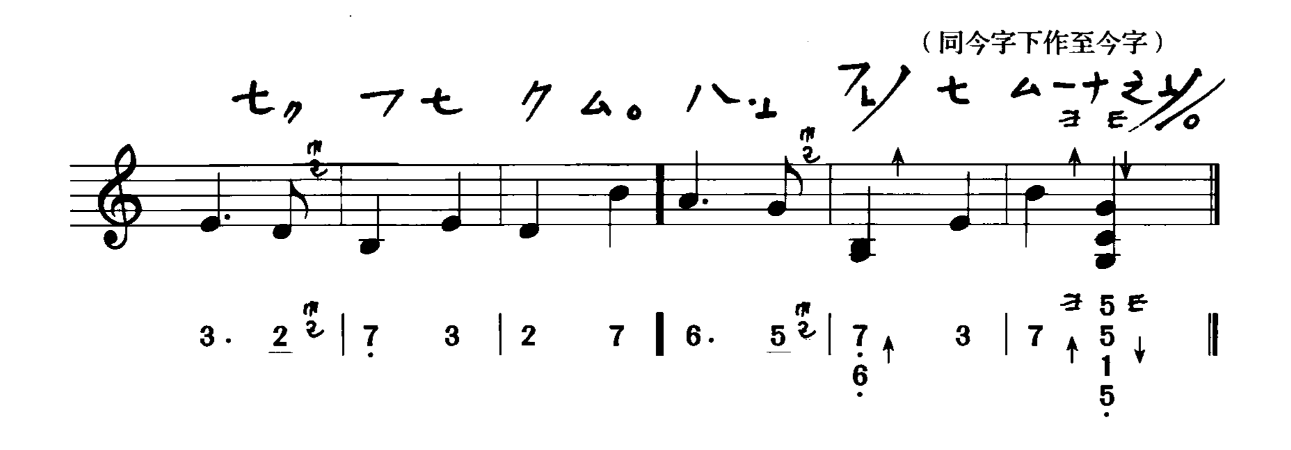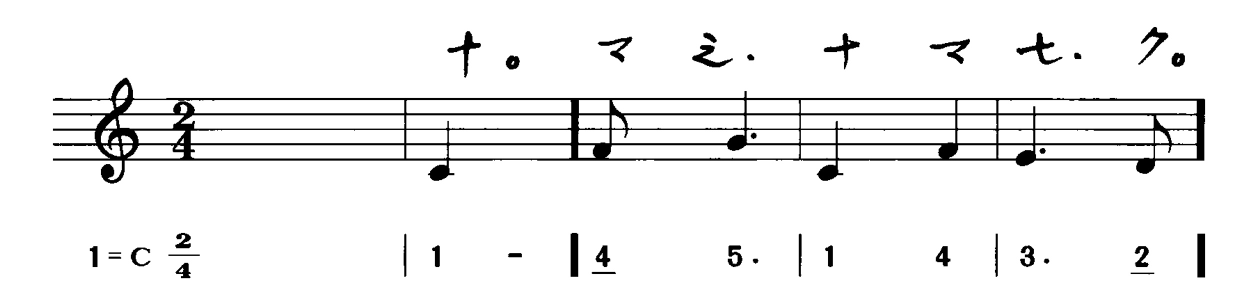






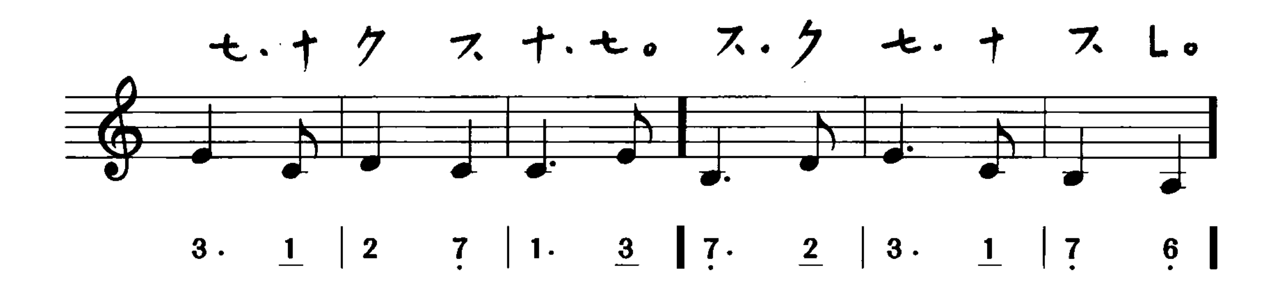


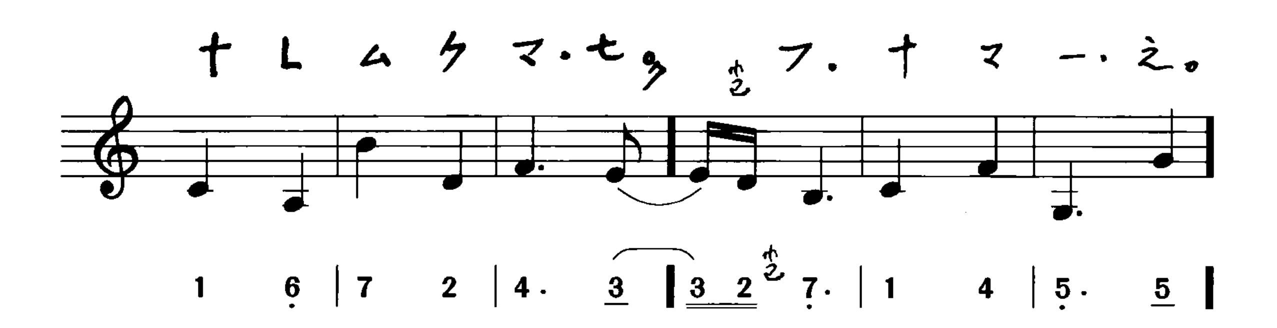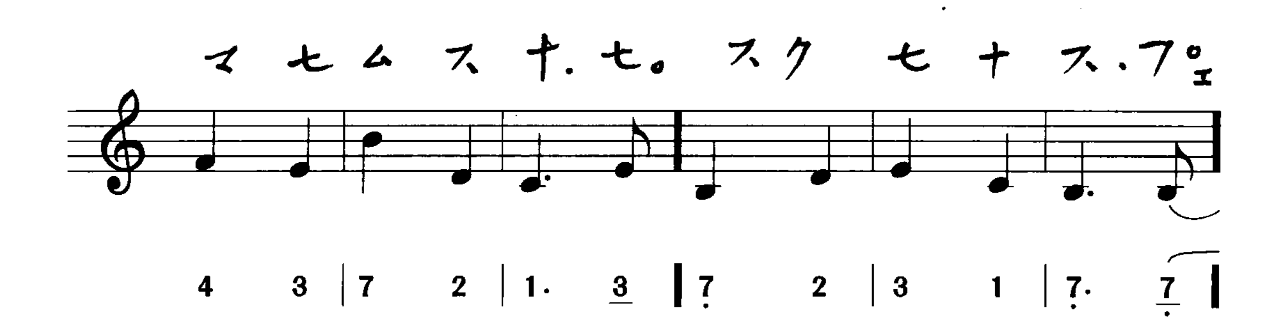




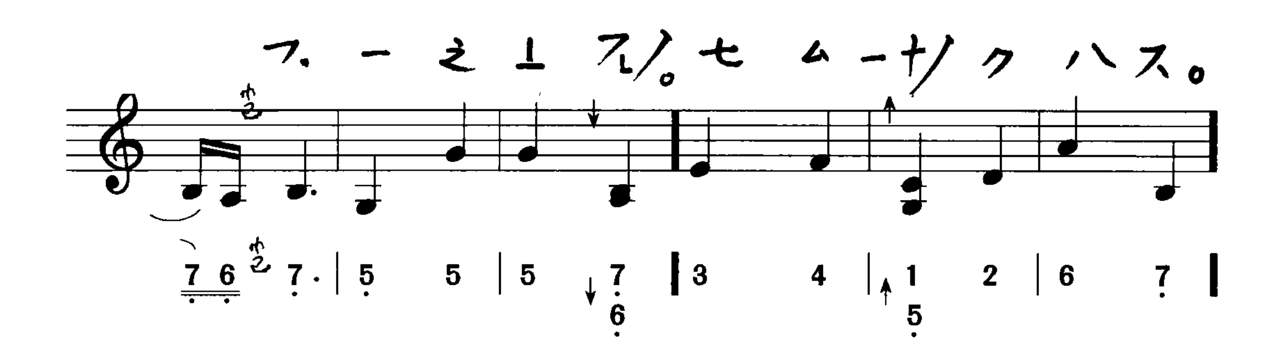
营　富
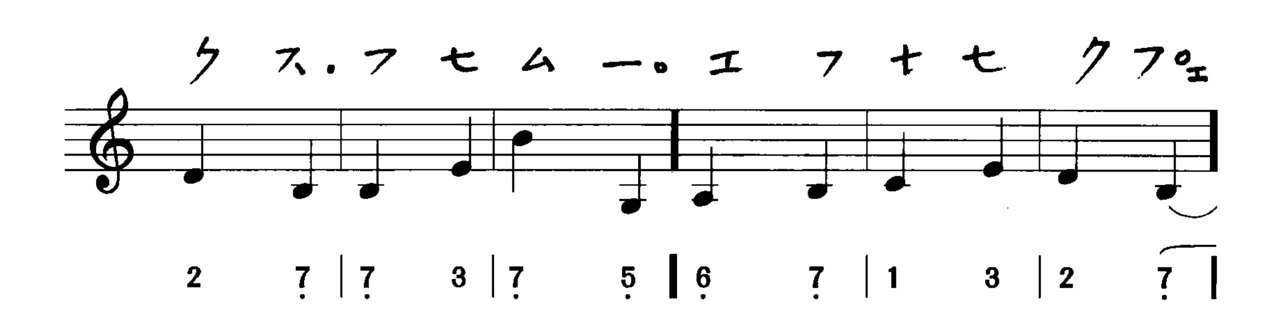


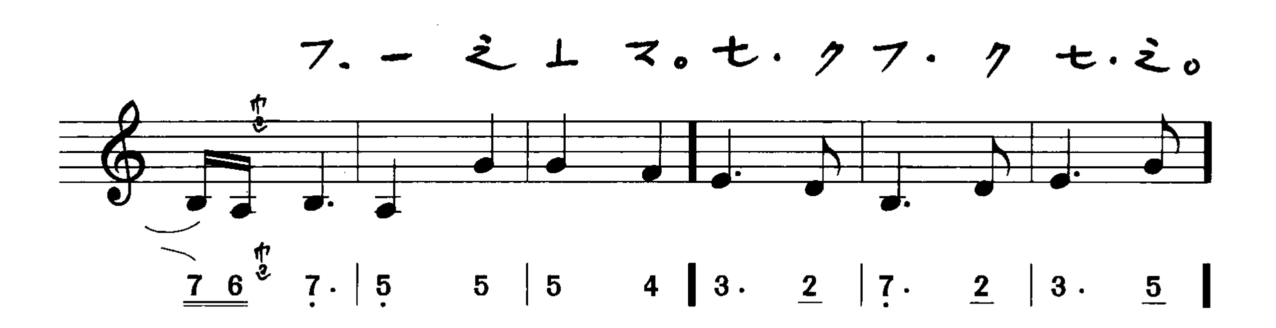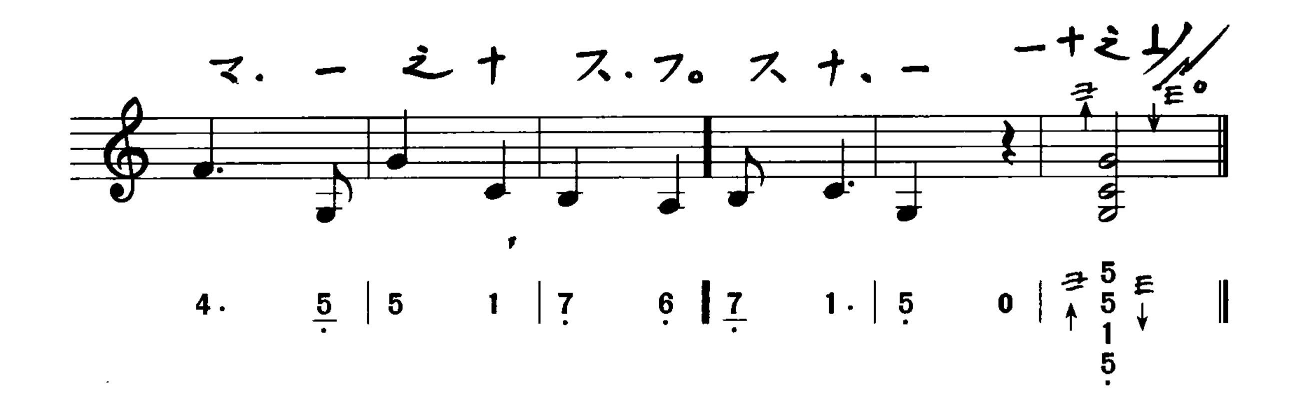






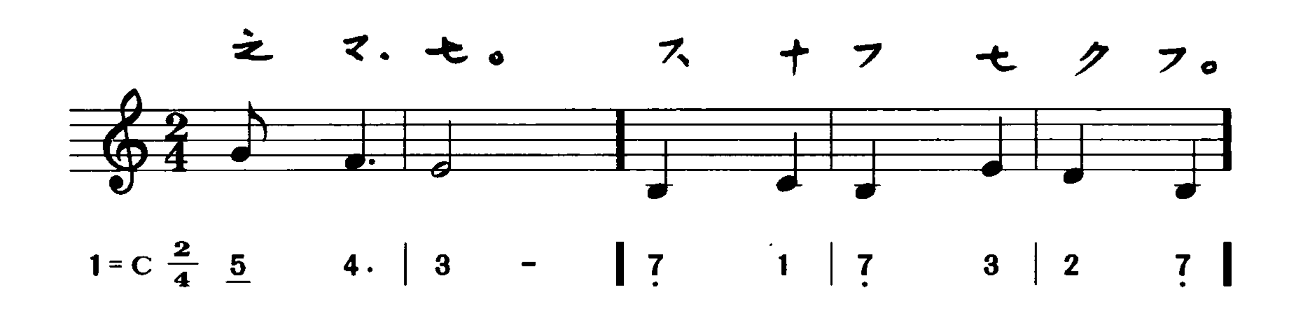


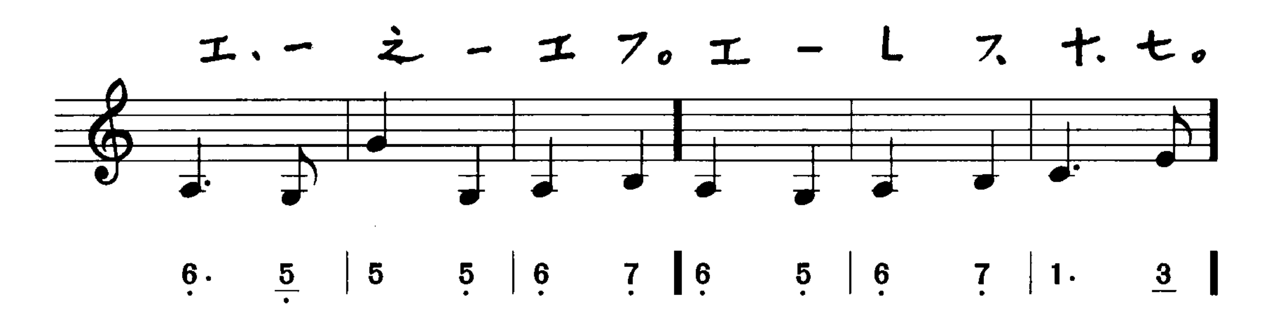


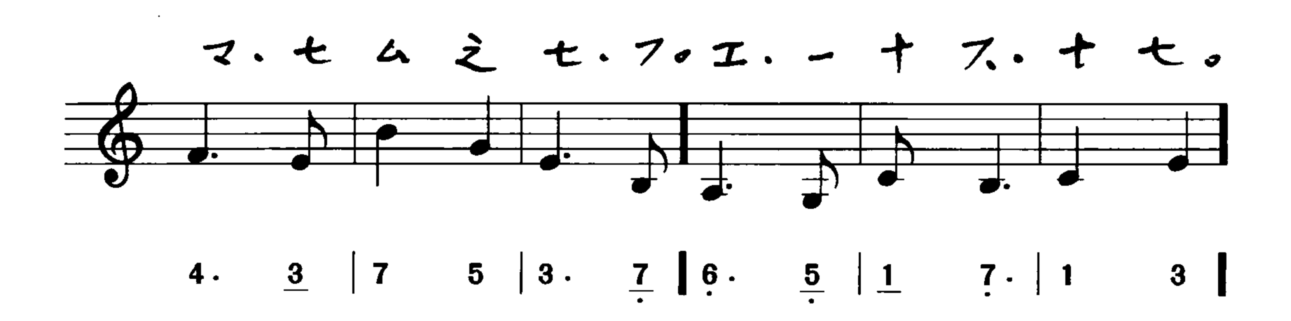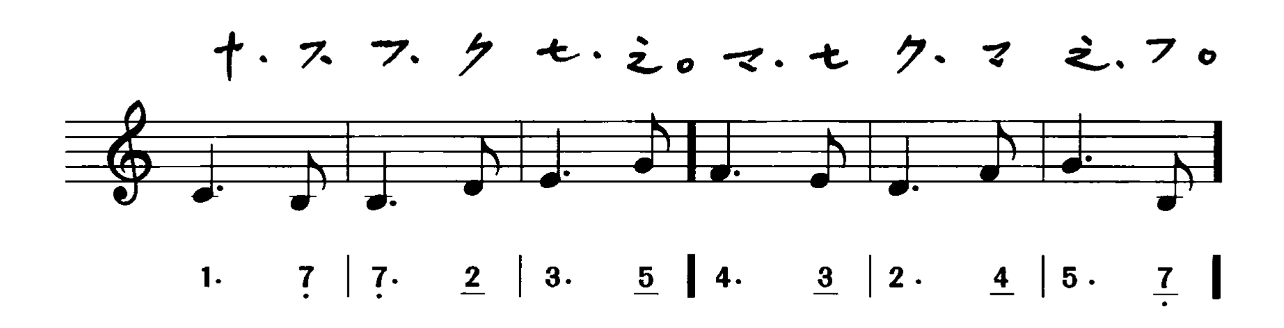



4· 5 | 5 1 | 7 6 | 7 1· | 5 0 | 5 5 1 5 ‖
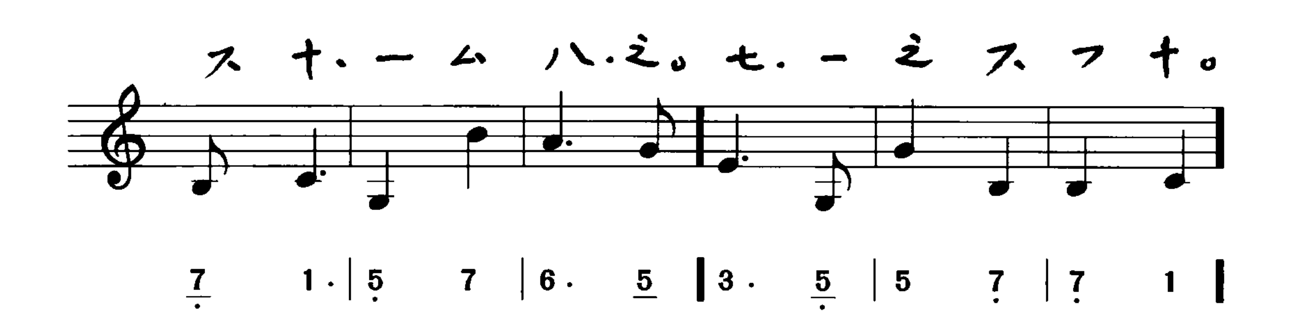
伊 州
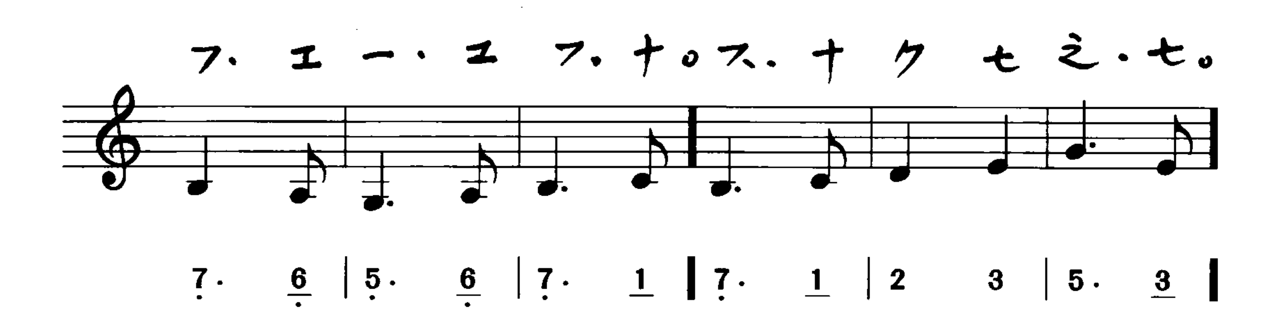

1=C 2/4 5 4· | 3 - | 7 1 | 7 3 | 2 7 |

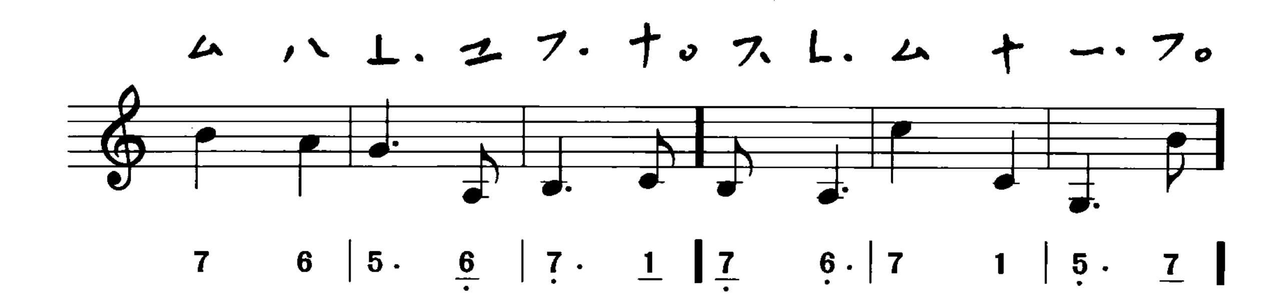

6· 5 | 5 5 | 6 7 | 6 5 | 6 7 | 1· 3 |

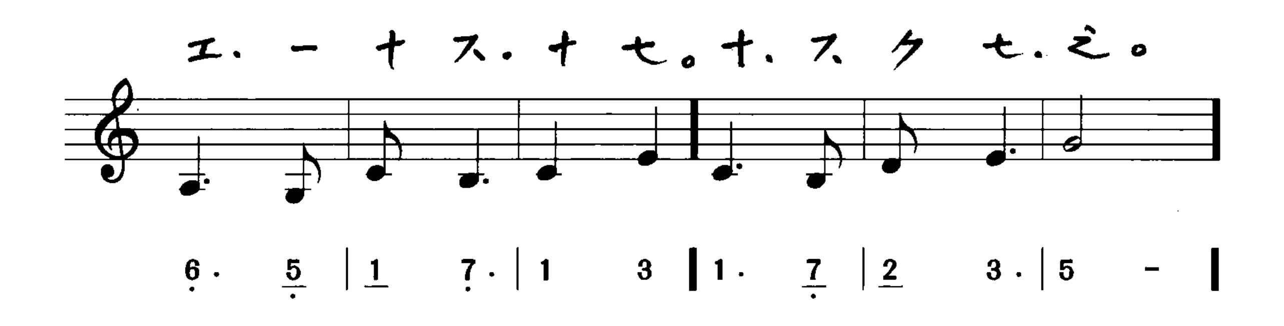

4· 3 | 7 5 | 3· 7 | 6· 5 | 1 7· | 1 3 |
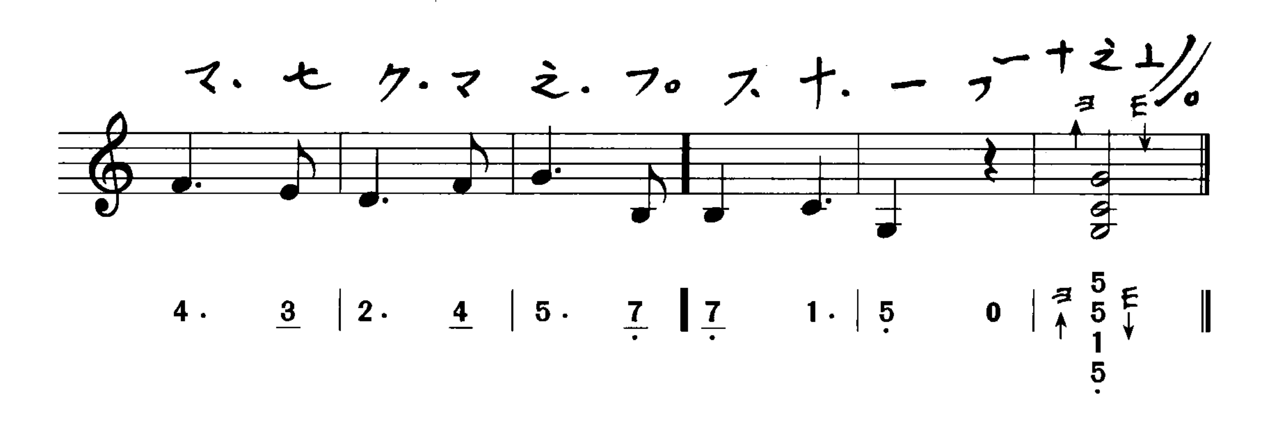

1· 7 | 7· 2 | 3· 5 | 4· 3 | 2· 4 | 5· 7 |


7 1· | 5 7 | 6· 5 | 3· 5 | 5 7 | 7 1 |

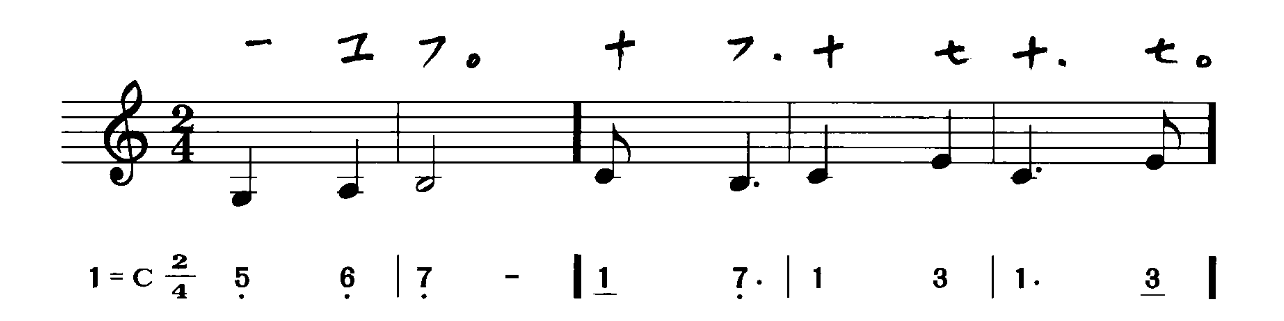

7· 6 | 5· 6 | 7· 1 | 7· 1 | 2 3 | 5· 3 |

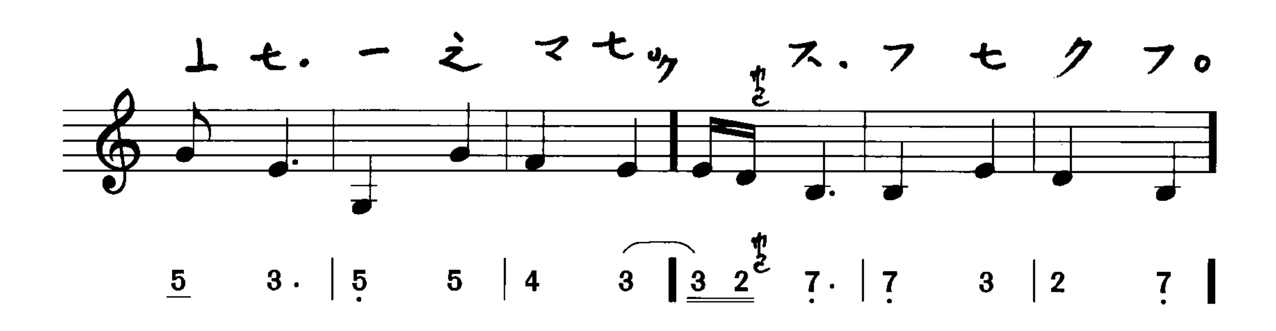

7 6 | 5· 6 | 7· 1 | 7 6· | 7 1 | 5· 7 |

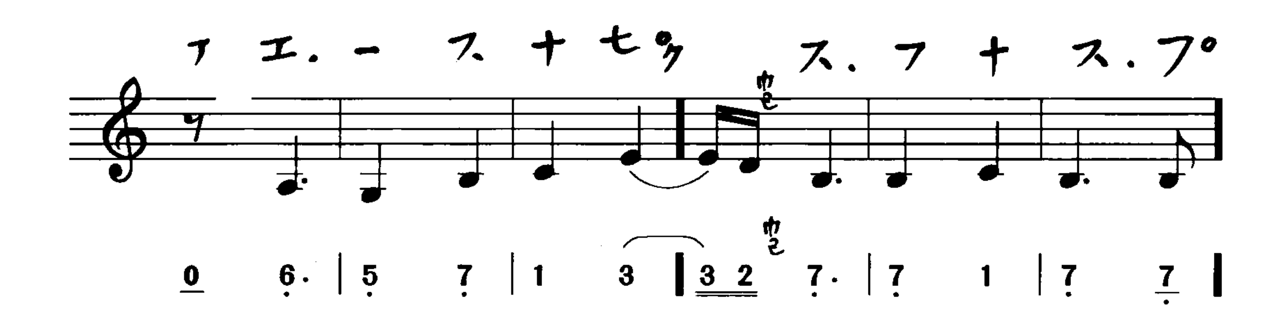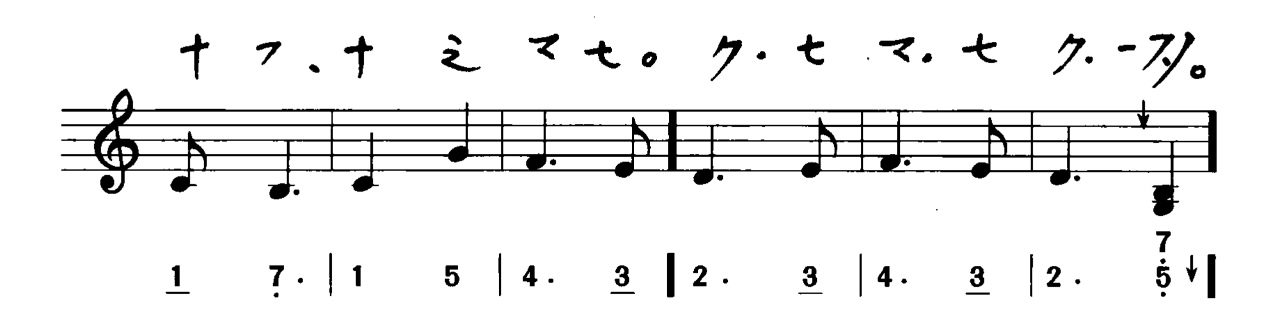




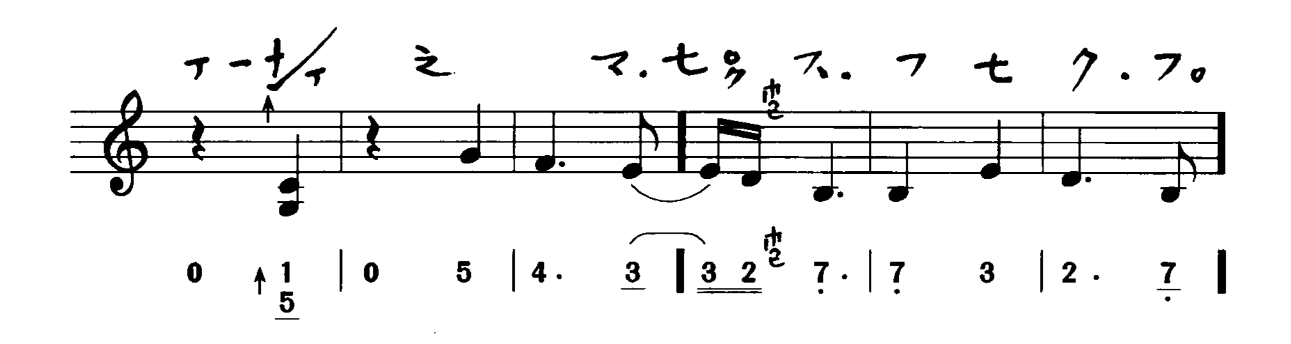
水 鼓 子
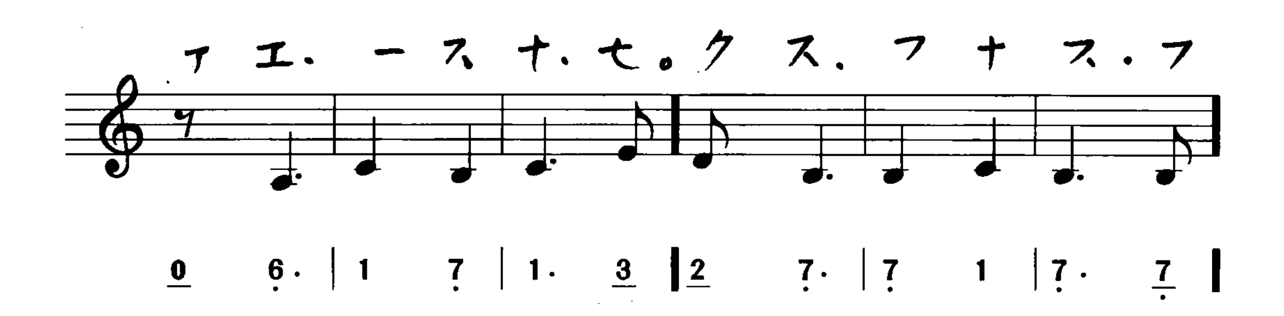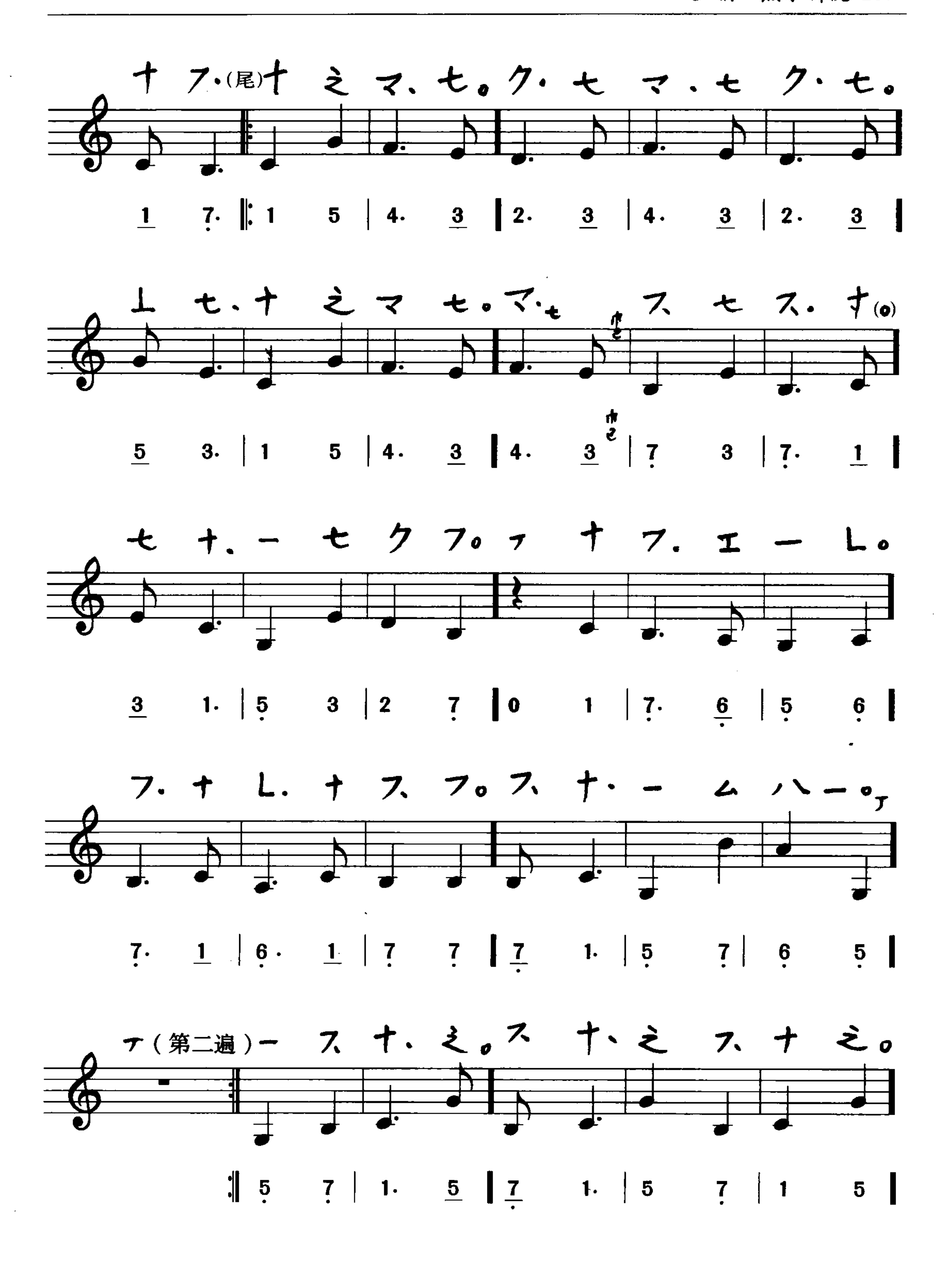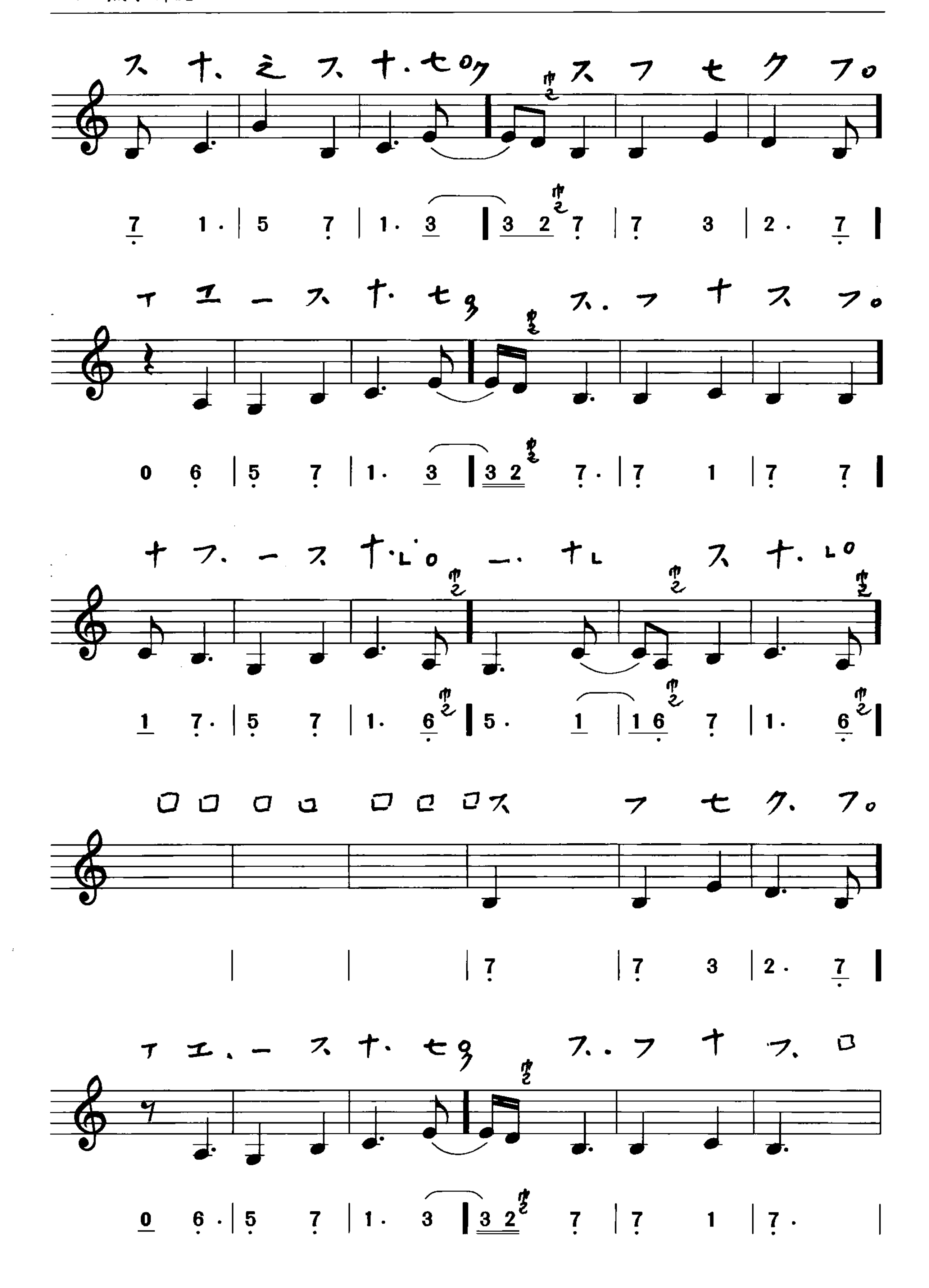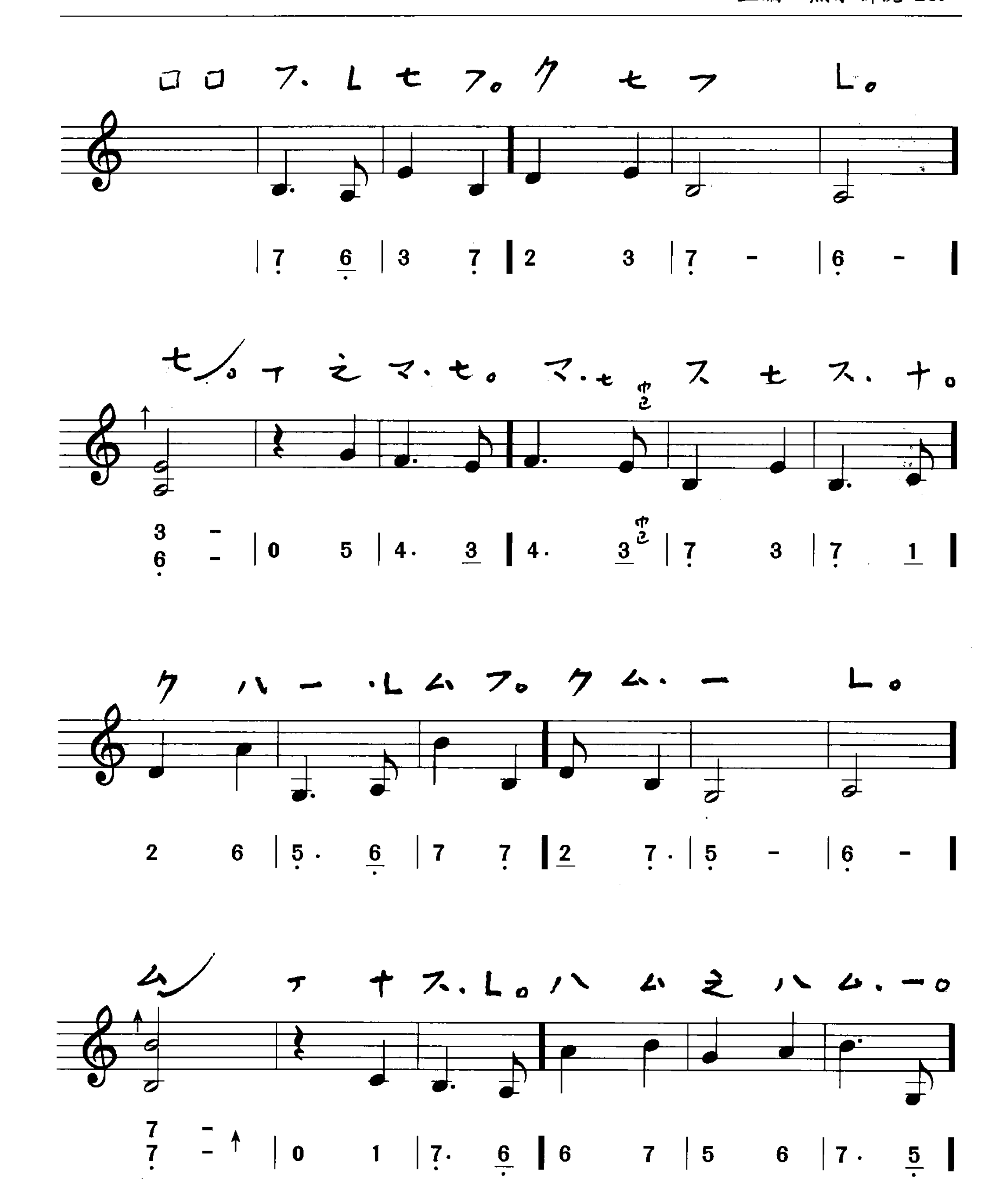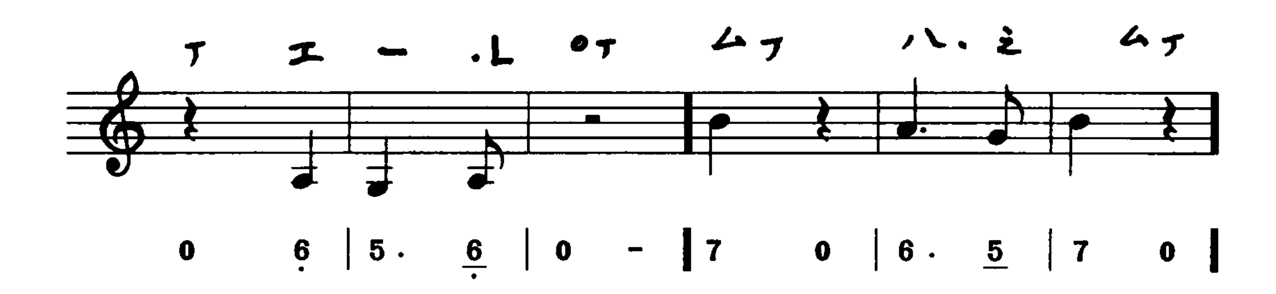










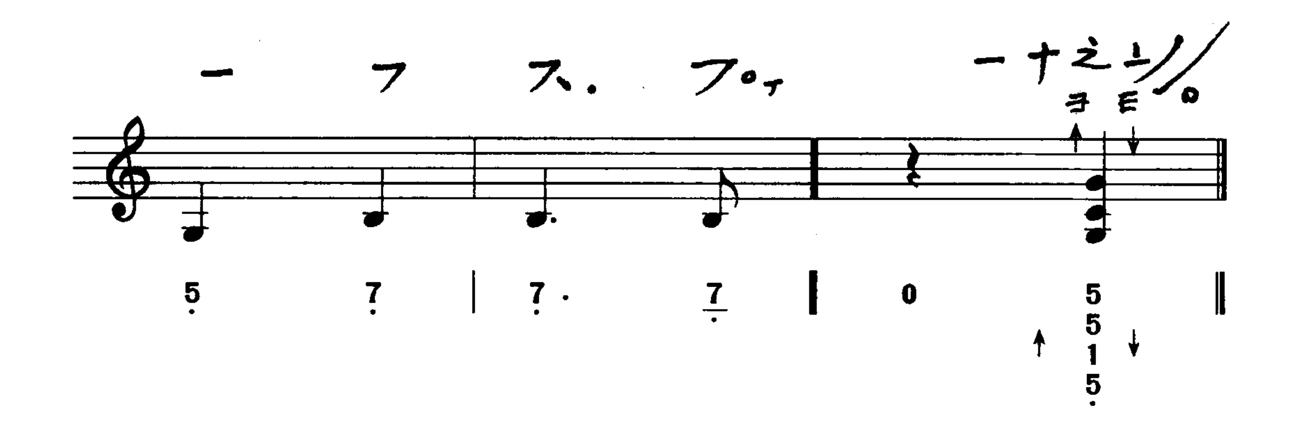



(尾)
(第二遍)










中编


词乐探微



第一章　曲子的音乐特征与词体的产生

词体的产生在文学史研究领域至今仍被视为难点，尚未有确定结论。而就音乐方面讲，词乐则是隋唐燕乐的声乐化，即燕乐由乐舞之器乐曲演变为歌舞的声乐曲。而演变为戏曲之声乐一体者则为曲，即宋曲、元曲。当然造成这一演变也是燕乐由宫廷而扩及地方、民间，即宫廷乐舞流向地方之舞台歌场，坊市之秦楼楚馆。这一演变的原因既有燕乐走向声乐化的必然规律，又与安史之乱京城沦陷，致使大批教坊乐人流落民间有关。宫廷乐舞的流俗市井化，亦使大量燕乐乐曲由大型乐舞曲、完整的组曲形式演变为小型的单一的乐曲。在这一过程中，胡部之乐更加汉化，一部分胡部乐曲被沙汰，故而完成了燕乐的民族化与民间化，甚至世俗化的过程。这一过程的结果就是曲子的产生。

第一节　曲子的音乐特征

词乐即曲子，为燕乐乐曲的声乐化，故其歌词亦称曲子词。北宋以来文人渐将为曲子所填之歌词谓之“词”，而成文体，于是曲子之称遂被“词”所替代。宋王灼《碧鸡漫志》卷一云：

> 盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。

此言曲子渐兴于隋代，盖其据自崔令钦《教坊记》，该书“安公子”条谓：

> 隋大业末，炀帝将幸扬州，乐人王令言以年老不去，其子从焉。其子在家弹琵琶，令言惊问：“此曲何名?”其子曰：“内里新翻曲子，名《安公子》。”

崔氏此处盖以唐开元天宝时语叙隋时事。“新翻”已是唐人习用者，如“新翻杨柳枝”，“新翻御制曲”等，而曲子更当为开元天宝以来，燕乐乐舞渐由礼仪及组曲结构向娱乐

性、单支化演变，亦渐由器乐乐舞向声乐化的歌舞曲发展时的产物。曲子中有些乐调原型，如《安公子》等虽传于隋朝，然当时之曲并未形成曲子之体，更无是称。而《教坊记》中所列三百二十四曲中，除四十六首标为大曲者外，余者已多为曲子。又，段安节《乐府杂录》所记“安公子”曲事亦与《教坊记》同，亦称“曲子”。其“道调子”条谓：

> 懿皇命乐工敬约吹觱篥，初弄道调，上谓“是曲误拍之。”敬约乃随拍撰成曲子。

“随拍撰成曲子”，“新翻曲子”，盖由曲子之体与隋唐之际形成的燕乐乐舞曲式有别，倘用旧曲需按曲子体制改造创作。敦煌写卷中《献忠心》一词标作“御制曲子”，亦指其乐曲。今存敦煌琵琶曲谱二十五曲，其所谓《品弄》、《倾杯乐》、《慢曲子西江月》、《慢曲子伊州》、《伊州》、《撒金沙》、《长沙女引》、《水鼓子》、《急胡相问》、《营富》，以及“又曲子”、“急曲子”、“又慢曲子”，皆为曲子，与日本今存唐代乐舞曲所谓大曲、中曲、小曲在体制上已有所不同。

今传晚唐五代人词集《花间集》，后蜀欧阳炯序称之为“诗客曲子词”，敦煌藏经洞发现唐人写本词集题为《云谣集杂曲子》，北宋词人柳永词集《乐章集》之续编称为“续添曲子”，盖指“乐章”为曲子。而孙光宪《北梦琐言》卷六记和凝“少年时好为曲子词……号为曲子相公”。王灼《碧鸡漫志》卷二亦言宋政和间张衮臣善长短句，“亦供奉禁中，号曲子张观察”。又《复斋漫录》引晁补之评苏轼词为“曲子缚不住者”。皆又将为曲子所配歌词即曲子词，又称“词”者亦叫作曲子。以之可见，由宫廷燕乐器乐乐舞发展而成的曲子，作为一种声乐，起初是声辞一体的，故其乐称曲子，其乐辞亦称曲子。宋人尤袤《遂初堂书目》中有“乐曲”一类，收有：

> 唐《花间集》、冯延巳《阳春集》、《黄鲁直词》、《秦淮海词》、《晏叔原词》、《晁次膺词》、《东坡词》、《王逐客词》、《李后主词》、《杨元素本事曲》、《曲选》、《四英乐府》、《锦屏乐章》、《乐府雅词》

以上皆词集，谓为“乐曲”盖沿唐五代以来旧称。而姜夔自定其词集为《白石道人歌曲》，不仅有歌词，并缀有乐谱，据张炎《词源》所言，其父张枢词集曰《寄闲集》，亦缀有旁缀，此皆沿曲子声辞合一之遗制。

曲子作为一种自唐开元天宝以来在燕乐乐舞基础上兴起的新乐种，其在音乐上具有以下几方面特征：

（1）曲子为燕乐乐舞曲的声乐化，其乐律、乐调、乐节仍与燕乐之大曲、小曲及法部乐舞曲一样。其乐律即所谓“以夹钟为律本”，或谓以下徵（C 调）为律本。所用乐调虽有二十八调说作为理论依据，然实际仅有宫、商、羽三种调式的十七调左右，比

天宝十三载太乐署所颁布十四调减去角调式二调，而增加了宫调式与羽调式的乐调。曲子之乐节仍是以乐句为拍，每句（拍）有八分拍（八度拍子，八字）、六分拍（六度拍子，六字）、四分拍（四度拍子，四字），亦有所谓无拍者（无句拍）。

（2）其乐曲以两遍（两片）为主，如王灼《碧鸡漫志》卷五所言：

> 只是令曲两段，盖近世曲子无单遍者。

此从《花间集》所收晚唐五代以来之曲子词及今存敦煌琵琶谱所录曲子乐谱皆可看出。

（3）曲型以篇幅大小分为慢曲、引近、令曲、歌曲等体，由于其为歌舞之体，歌声与舞步相应，故每遍（片）拍句的多少皆有固定。而又以节奏快慢分为急曲子与慢曲子。

> 慢曲：每遍八拍，即八句为主体。张炎《词源》所称“八均拍”，一均八拍。亦即王灼《碧鸡漫志》卷四称《兰陵王》为“前后十六拍慢曲子”。个别也有一均九拍，或“前九后十一”拍者。
>
> 引、近曲：每遍六拍，即六句为主体。张炎《词源》称之为“六均拍”。此体亦入令体，故王灼《碧鸡漫志》卷五称《后庭花》“今曲在，两段各六句，亦令也。”
>
> 令曲：即后世所称词之小令。其基本篇幅为每遍（片）四拍（句）。上引王灼《碧鸡漫志》言《后庭花》先云：“两段各四句，似令也。”姜夔《白石道人歌曲》亦将每片六拍（句）之引近体亦列入令体，盖其词集仅分令、慢二体。
>
> 歌曲：亦为一曲四拍（句），张炎所谓“歌曲令曲四掯匀”者，然此指仅一遍（片）之曲。歌曲亦为曲子之通称，前举姜夔词集即称《白石道人歌曲》。

《花间集》为晚唐五代人曲子集，共收曲子七十六调五百首。集中虽未标明令、慢曲体，然据上述体例统计，其时所作曲子大体为令体。其七十六调中：

> 单遍（片）者计25曲，有24曲为四拍（句）。
> 双遍（片）每遍（片）四拍（句）者计35曲。
> 双遍（片）每遍（片）五拍（句）者3曲。
> 双遍（片）每遍（片）六拍（句）者3曲。
> 双遍（片）每遍（片）七拍（句）者2曲。
> 双遍（片）每遍（片）八拍（句）者1曲。
> 双遍（片）每遍（片）九拍（句）者1曲。
> 其他上下遍（片）拍数（句数）不等者7曲。

从以上统计可以看出，晚唐五代时期作为声乐之曲子主要是篇幅短小之令体，而慢体之曲则为宋以来才被大量使用。再看姜夔《白石道人歌曲》中令、慢曲均拍统计，除标为自制曲者外，其标为慢曲者19调，其中：

每片八拍（句）者12曲。
每片九拍（句）者1曲。
上下片句数不等者6曲。

标为令词者19调，其中：

每片四拍（句）者13曲。
每片五拍（句）者2曲。
每片五拍（句）、六拍（句）者各1曲。
上下片句数不等者2曲。
单片五拍（句）六拍（句）者各1曲。

可见姜夔所称令体，即晚唐五代以来由《花间集》所代表的小型曲子体。

敦煌琵琶谱作为曲子之器乐谱，所标慢曲子、急曲子，是言其节奏。而由其句拍所体现出的篇幅，倘填词作为声乐，大部分已是慢曲之体。今将各曲拍（句）数统计如下，其中有些曲子上下片分明，有些不明，个别残谱则无法计算，只好阙如。

品弄、□弄：无拍。
倾杯乐：共16拍。
又慢曲子：9拍+9拍。
又曲子：5拍+7拍。
急曲子：共12拍。
又曲子：8拍+8拍。
又慢曲子：8拍+8拍。
急曲子：8拍+8拍。
又慢曲子：共16拍。
□□□：共14拍。
又慢曲子：共16拍。
又慢曲子心事子：8拍+8拍。
又慢曲子伊州：8拍+8拍。
又急曲子：12拍。
水鼓子：24拍。

急胡相问：30 拍。
长沙女引：不清。
撒金沙：12 拍。
伊州：18 拍。

（4）以唐开元天宝间教坊乐曲为主体。总计今存唐乐乐曲，天宝十三载太乐署公布之二百一十三曲（《乐府诗集》称二百二十二曲），《教坊记》载三百二十四曲（其中四十六首大曲），南卓《羯鼓录》载一百三十七曲，宋代陈旸《乐书》载二十九曲，去其重复，亦将近七百。而其中成为可歌之曲，即曲子者不过十分之一。而《花间集》共收晚唐五代曲子词五百首，其中共用乐调（或谓之乐曲名）七十六曲（其中《荷叶杯》有单片、双片两体），即：

菩萨蛮、更漏子、归国遥、酒泉子、定西番、杨柳枝、南歌子、河渎神、女冠子、玉胡蝶、清平乐、遐方怨、诉衷情、梦江南、河传、番女怨、荷叶杯、天仙子、浪涛沙、摘得新、采莲子、浣溪沙、应天长、望远行、谒金门、江城子、喜迁莺、思帝乡、上行杯、木兰花、小重山、离别难、相见欢、醉公子、柳枝、感恩多、望江怨、玉楼春、西溪子、生查子、思越人、满宫花、胡蝶儿、虞美人、赞成功、中兴乐、接贤宾、赞浦子、甘州遍、纱窗恨、柳宫烟、醉花间、月宫春、恋情深、河满子、巫山一段云、临江仙、献衷心、贺明朝、凤楼春、三字令、南乡子、山花子、薄命女、望梅花、春光好、采桑子、渔父、甘州子、后庭花、八拍蛮、竹枝、风流子、渔歌子、黄钟乐、杏园芳。

其中除《玉胡蝶》、《更漏子》、《河传》、《喜迁莺》、《小重山》、《望江怨》、《玉楼春》、《思越人》、《满宫花》、《纱窗恨》、《月宫春》、《三字令》、《薄命女》、《杏园芳》十四曲外，余六十多曲皆为《教坊记》著录之曲。另外，敦煌《云谣集杂曲子》共用乐调八曲，出于《花间集》之外者有《破阵子》、《凤归云》、《柳青娘》、《倾杯乐》，然其八曲皆为《教坊记》著录之曲。而今传五代南唐二主词集与冯延巳《阳春集》所用曲调名大体同于《花间集》，仅有《一斛珠》、《归自遥》、《醉桃源》、《三台令》（即《调笑令》）四曲为多出《花间集》，亦不见于《教坊记》曲名者。由此可见，晚唐五代曲子之乐调，或说词乐之曲调，十之八九出于教坊乐部。

与之相反的却是天宝十三载太乐署公布的胡部新声、《羯鼓录》与《乐书》所著录的胡部乐曲，几无一曲被用作曲子乐调，或曰词乐乐调。北宋以来词集中虽有《三台》、《十二时》、《倾杯乐》（此曲敦煌写卷中有目无词）、《苏幕遮》、《回波乐》、《白苎》、《破阵乐》之调名，为见于太乐署公布十部乐曲中者，然其大体又为《教坊记》所著录（除《白苎》、《十二时》），故亦当为十部乐中之“九代遗声”之清商部乐曲，盖与胡部曲同名而调异。而任二北先生《唐声诗》所收一百三十五词中用胡部新声曲

名逾百种，而在晚唐五代以来用为曲子或词乐乐调者，不过二十余种，大体在《花间集》所用范围中。另外，今存日本唐乐乐曲曲名据张前先生《中日音乐交流史》(人民音乐出版社 1999 年 10 月出版)“唐燕乐及其向日本的导入”一节中统计，有 223 曲之多，然其见于唐宋词乐调名者不过寥寥五首，亦仅如《倾杯乐》、《白柱（纻)》、《长命女儿》、《安公子》之类。以之可见，一方面隋唐燕乐由乐舞器乐曲向声乐曲的发展，虽然经历了以诗（所谓声诗）配乐的过程，其诗仅依乐题而已，而与乐曲不能相配，故这些用乐曲名写的诗并未形成声辞一体的所谓曲子词，即词体。另一方面在隋唐燕乐乐曲由器乐乐舞曲向声乐曲发展过程中，即在词乐产生的过程中，燕乐则为由宫廷走向民间，并且进一步汉化，而逐渐形成了以汉民族传统音乐为主体，而对外来音乐重新选汰、重新结合的新的乐体。

而保留在日本唐乐中的隋唐燕乐则一直延续了其作宫廷乐舞，并且仅为器乐曲的形式，其有部分乐辞，即声诗，作为乐舞进行中的朗诵而非为演唱的方式记录在古乐谱中，说明曲子的声乐形式并未传至日本。

第二节　曲子声辞配合的特点与词体的形成

多年来，人们或单纯从文学史角度，或从“词与音乐”的关系上，或从将词作为“音乐文学”出发，探讨词体的形成。皆感未能探其究竟，故而词体的起源与形成至今犹被视为学界一大难题。这里我们换一个角度，即将《诗经》、乐府至词曲皆作为一种音乐形式，即声乐的角度来探讨其发展演变规律及各自声辞配合的特点，或许有助于揭示词体的起源与形成的历史真貌。

明代曲家王骥德之《曲律》卷四“杂论”第三九（下）云：

> 《关雎》、《鹿鸣》，今歌法尚存，大都以两字抑扬成声，不易入里耳。汉之《朱鹭》、《石流》，读尚聱牙，声定稚朴。晋之《子夜》、《莫愁》，六朝之《玉树》、《金钗》，唐之《霓裳》、《水调》，即日趋冶艳，然只是五七言诗句，必不能纵横如意。宋词句有长短，声有次第矣，亦尚限篇幅，未畅人情。至金元之南北曲，而极之长套，敛之小令，能令听者色飞，触者肠靡，洋洋洒洒，声蔑以加矣！此岂人事，抑天运之使然哉。

此乃以乐论声诗词曲者说。诚如其言，中国古代齐言之《诗经》，杂言之乐府，以至长短句之词曲诸体的出现与形成，确有其音乐史本身的发展演变规律在，所谓“天运之使然”。但也有其所谓“人事”，即歌诗乐府以及词曲作为一种声乐的声辞配合问题。

1. 我国古代声乐的音乐概况与声辞配合的特点

“诗三百”皆歌舞词，其所谓“风、雅、颂”者，亦乐舞之体，故前辈学者颇疑失传之儒家经典《乐经》，实即《诗经》。“颂”乃商周先民乐舞之遗存，“大小雅”乃东西周朝廷歌舞，“风”即春秋诸国之歌舞。其雅乐律用以黄钟为宫（合今 F 调），其郑卫之风则是以“夹钟”（即林钟）下徵之律，为低五律之“靡靡之音”也。其乐拍则以拊搏：

> *左手轻击为拊，右手重击为搏，但以手击，不用杖击，是以《书》曰“搏拊”，《记》曰“拊搏”，盖言一搏间一拊，更迭而奏也。*
>
> （朱载堉《律吕精义》卷之六“答第四问”）

此种等拍即所谓“拊搏”拍，亦即唐宋之际所称官拍，日本唐乐之“只拍子”。而其乐节则以鼓，每章演唱之后击鼓以节乐。如春秋之际，射礼与投壶，皆奏《狸首》一曲，每章之后视宾客身份或击鼓五，或击鼓七，或击鼓九（见《礼仪·大射》贾公彦疏）。《礼记》卷五八尚存当时击节鲁鼓与薛鼓之谱，以一章为一节，此即所谓“节奏”也。汉魏六朝乐府，其歌辞尽在宋人郭茂倩所辑《乐府诗集》中。该书所收作品共分十二类，除“近代曲辞”、“新乐府辞”为隋唐人作，“杂歌谣辞”为谣谚类，其余九类“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”中汉魏六朝作品乃太乐署所隶之雅乐，而“鼓吹曲辞”、“横吹曲辞”则出自军乐，“相和歌辞”、“清商歌辞”皆乐府俗乐，另外之“琴曲歌辞”、“杂曲歌辞”与“舞曲歌辞”之杂舞部分亦属此类。其所用乐律乐调，太常郊庙雅乐仍沿袭春秋三大祭之律，实即晋荀勖笛律之三调。而乐府俗乐，汉仍楚声，三国曹魏置清商署，则汉魏相和、清商，以至南北朝沿用之清、平、瑟三调，皆为清乐之律（即荀勖笛律之清角姑洗为宫之律）。两汉之节奏，每节或称篇章，或称阕（见《后汉书·礼仪志》）曲，犹周秦之制。《三国志·魏志》所载之乐章，始出现“解”，如武帝（曹操）《对酒·短歌行》一篇共六解；文帝（曹丕）《秋风·燕歌行》有七解，《别日·燕歌行》为六解。解者，即小于乐章之乐段。故每解有两句、四句或数句不等。“解”于南北朝时期又演变为乐句。明杨慎《升庵全集》卷六十“乐曲名解”条引陈僧智匠《古今乐录》论乐解曰：

> *《古今乐录》云：伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。王僧虔曰：古曰章，今曰解。*

此引王僧虔以章作解之说，误。如前举曹操《对酒·短歌行》为一章（或一篇、一曲、一阕）六解，非为六解（六章）。然以《古今乐录》所言，北朝之歌（或为胡曲）已出现小于乐段（解）之乐句，由以章为节到以解为节，又出现以句为节。以句为节，

这成为隋唐燕乐以至唐宋词乐的一个主要节奏特征。句节即唐宋乐之拍句，一拍为一句。宋以来之俗曲与南北曲又发展为以一小节，即以板为节，这是比乐句又小的节奏或结构单位。唐称乐句为拍，前面所讲燕乐节奏及所引唐乐乐谱已有论述。然“拍”字作为乐节，起初亦由乐章、乐段而演变为指乐句，唐李颀《听董大弹胡笳兼寄语弄房给事》所谓：

> 蔡氏昔造胡笳声，一弹一十有八拍。

此十八拍指蔡氏（琰）所造《胡笳》曲之有十八解，即十八个乐段。或自汉末以来已有以“拍”代乐节（章、解）之用法。而《唐书·文苑传》记王维：

> 有人得奏乐图不知其名，维视之曰：“《霓裳》第三叠第一拍也。”好事者集乐工按之，一无差。

此第三叠第一拍则谓乐之第三段第一句，“拍”已指乐句矣。

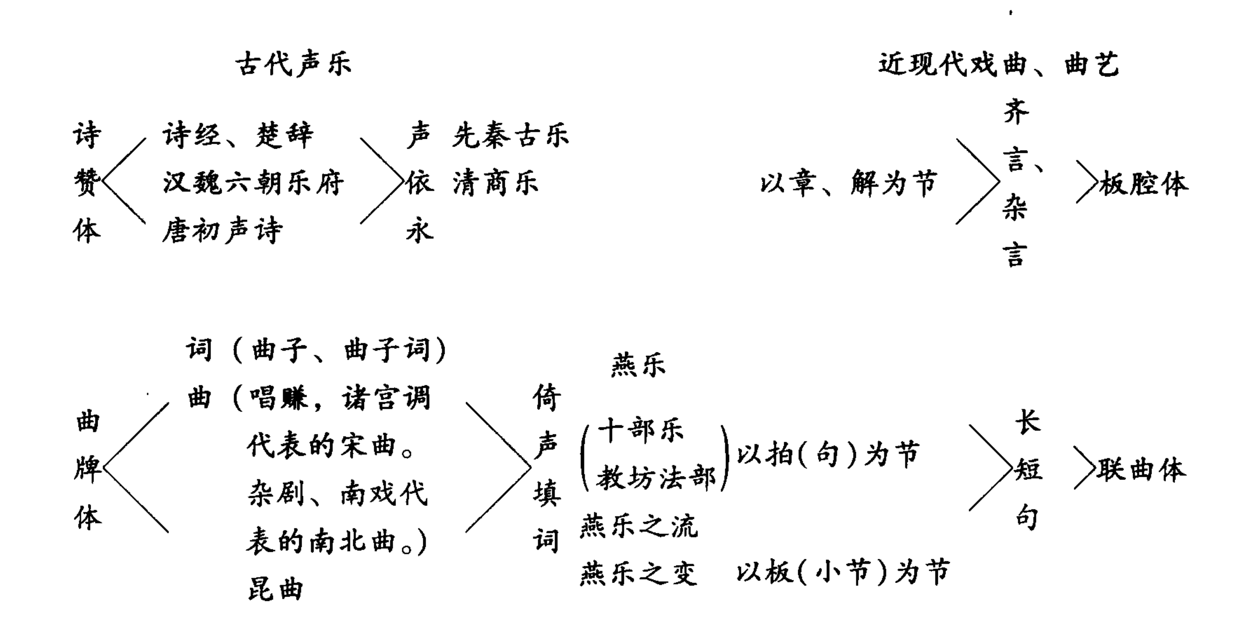
而词乐即此以句为拍之隋唐燕乐。然词本指曲子词，其乐本曲子。曲子乃由唐开元天宝间教坊乐舞由宫掖向民间演化而来。其乐以九代遗乐，即六朝以来传统乐舞与胡乐新声，即汉化之胡乐为主。故词乐乃隋唐燕乐之流亚，其律以燕乐之二十八宫调；其节奏以燕乐之均拍；其词调则大多取自燕乐乐舞曲。亦可谓之燕乐乐舞曲之声乐化。而词乐一变为曲乐，而其又不断地在以套曲、联套，以节为拍的不断发展变化提高自己的表现力。曲乐之节奏已由拍进化至板。词乐之拍仍是一个乐句单位，曲乐之板即是今乐所称一个小节单位。故此节奏表现力更逾于词乐之拍句。故其纵心志，“畅人情”方面亦有过于词乐。曲乐实已为一新的声乐，乃燕乐之变。至近代戏曲所谓“板腔体”，摆脱宫调、曲牌，唐宋之燕乐则已名实俱亡。

歌诗乐府与词曲，既各有其乐，其声辞配合亦特点各异，故而形成各自之体。我国古代声乐，自唐宋曲子词出现以前，一直是沿续“歌永言，声依永”（《尚书·尧典》）的传统，即先有歌辞，然后依辞谱曲，即所谓“声依永（咏）”。这种声乐体裁是将诗体的歌词配上乐，是“声（乐）依永（诗韵）”，六朝之乐府亦基本为“歌永言”之体。加上隋唐以前之乐节在章在解不在句，更无小节。曲无定拍，故“歌无定句”。而自唐开元天宝间以来，曲子一体渐兴，而发展成一种倚声（乐）填词的词曲声乐形式。王灼《碧鸡漫志》卷一借他人之口论声诗与曲子之别时云：

> 或曰：古人因事作歌，输写一时之意；意尽辄止，故歌无定句……句无定声。今音节皆有辖束，而一字一拍不敢辄增损。

一种是为诗体的歌辞配乐，故“歌无定句”“句无定声”；一种是为乐（舞）曲“一字

一拍（句）不敢辄增损”的配歌辞。此即我国古代声乐的两大类型。前者为歌诗（声诗）乐府体，其无定句，故以“言”，即字为基础，所谓齐言（四言、五言、七言）与杂言之体。唐宋以来说唱文学之诗赞体，近世戏曲之板腔体（如皮黄、秦腔）皆为前者。明嘉靖以后出现并延续至今的昆曲；以及如闽南之梨园戏、高甲戏等皆为词曲体。这两大声乐类型的大体发展脉络如下：



2. 词体的形成缘于曲子声辞配合的特点

在弄清曲子的音乐特征与我国古代声乐声辞配合的大体规律后，我们再来探讨词体的形成问题。词体并非直接产生于燕乐，也就是说，词体并非是为燕乐乐曲配辞的文体。初唐之燕乐，其主体是以胡乐新声为代表的乐舞曲，曲型为器乐曲组曲，大体分为大曲、中曲（次曲）、小曲。而其乐舞亦以宫廷礼仪、歌功颂德之政教内容为主。当时有些文人所作应制之歌词，皆为唐初流行之五、七言体诗，既不趁乐曲之拍，亦不按乐曲之调。其中大部分是作为乐舞中间朗诵之词（见日本唐乐古谱《仁智要录》所载《甘州》咏词、《轮台》咏词、《采桑老》咏词，及《三五要录》在《长命女儿》、《安公子》解题所云：“咏词未传。”）个别可以被之管弦，引之歌喉者，亦为乐工依据曲调重新配制，并非对乐曲“一字一拍（句）不敢辄增损”之曲子，故任二北先生将此类声乐别于曲子，而曰之“唐声诗”。唐玄宗开元二年（714）以服务于宫廷娱乐并且以演奏清商部“九代遗声”与法部新曲为主的教坊成立，同时也给了燕乐乐舞由宫廷走向民间和燕乐的汉化架起一道桥梁。在燕乐乐舞由宫廷走向民间及进一步汉化的过程中，一种短小灵活的乐舞曲，有些一开始就是歌舞曲，即“曲子”出现。曲子脱离了燕乐乐曲组曲的形式，并且将乐段的反复精减到两遍（个别有三遍、四遍）。每段的乐拍（乐句）规范为四拍到八拍（个别有多达十一、二拍者）。这也就为配制声辞统一的

歌词创造了条件，于是在这种新型的歌舞形式基础上，便产生了曲子词这一声乐形式，由于起初歌词仍为乐曲的附属，故曲子词亦犹被称作曲子。歌词一体渐兴，或称之曲子词，或更强调其歌词之体，径谓之为“词”。

而词体是出于作为声乐的曲子，其形成于曲子声辞配合倚声填词的特点，起决定作用的有以下几个方面：

一方面，“依……曲拍为句”。

如前所述，曲子之拍由自燕乐乐舞曲之拍。“曲拍”即张炎《词源》所称“均拍”，就是我们前面所举日本唐乐乐谱中标以“百（拍）”字或以朱笔划○处，或敦煌琵琶古谱划□处，即于此处击太鼓或杖鼓为节，此乐节称拍，实为乐句。唐开元天宝以来为曲子所配之词，即为倚声填词之体。然依曲拍为句之例，则始见于中唐。刘禹锡所作曲子词《忆江南》自题云：

> 和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句。

这是刘禹锡晚年在洛阳和白居易《忆江南》春词所作。白居易原作自题为：

> 此曲亦名谢秋娘，每首五句。

白、刘二人所作之词今皆在，刘禹锡一首五句，白居易二首，每首五句。可证唐人所称曲拍，即句也。倘以刘词为例，其拍句关系如下：

乐曲：○ ○ ○ （拍）○ ○ ○ ○ ○ （拍）○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ （拍）
乐词：春去也，（句）多谢洛阳人。（句）弱柳从风疑举袂，（句）
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ （拍） ○ ○ ○ ○ ○ （拍）
丛兰浥露似沾巾。（句） 独坐亦含嚬。（句）

宋人所言曲拍，犹沿唐人之旧，亦指句。姜夔《白石道人歌曲》中《徵招》题解云：

> 此一曲乃昔所制，因旧曲正宫《齐天乐慢》前两拍是徵调，故足成之。

此“前二拍”即其《徵招》前二句：

> 潮回却过西陵浦，扁舟仅容居士。

此二句与其《齐天乐》（咏蟋蟀）首二句相较，恰相一致：

庾郎先自吟愁赋，凄凄更闻私语。

可见，由唐宋燕乐声乐化的曲子之拍，即燕乐乐曲之乐句，是乐曲之节，亦为歌词之句。故而每只曲子之拍数，即曲子词，或曰歌词之句数。如《破阵子》，又称《十拍子》，盖其前后片各五句，全曲共十句，即十拍。又王灼《碧鸡漫志》（卷四）云《兰陵王》一曲“凡三段，二十四拍”，查宋人所填此调皆为三段，每段八句，共计二十四句。“二十四拍”，即二十四句（万树《词律》与《钦定词谱》所标拍句不确）。又其所谓《六幺》“前后十八拍，又四花拍，共二十二拍”，查宋人词中有《六幺令》一调，前后片各九句，共十八句，即“十八拍”。而“四花拍”，并非增益四乐句。故张炎《词源》“拍眼”节所称慢曲“拍有前九，后十一，内有四艳拍”，亦各当“六字一拍”。此《忆江南》曲子第二拍（句）仅五谱字，第五字有敦（顿），加一字（分拍）。第三四拍（句）各有一“掣”，减一分拍，成有一字（分拍）标两个谱字者，故各成七字句。第五拍（句）与第二拍（句）同。其节奏谱字与歌词的关系应如下：

　　　　　　　　　　　顿　　　　　　掣
○ ○ ○（拍）　○ ○ ○ ○ ○—（拍）　○ ○ ○ ○ ○ ○ ○（拍）
春去也，　　　多谢洛阳人—。　　　弱柳从风疑举袂，

　　掣　　　　　　　　　　　　顿
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○（拍）　○ ○ ○ ○ ○—（拍）
从兰浥露似沾巾。　　　独坐亦含嚬。

此曲本名《望江南》，已见于崔令钦《教坊记》所载开元天宝年间教坊曲名中。《乐府杂录》之《望江南》条云：

始自朱崖李太尉（李德裕）镇浙西日，为亡妓谢秋娘所撰。本名《谢秋娘》，后改此名，亦曰《梦江南》。

李德裕与白、刘为同时代人，而《乐府杂录》所言李氏所作未传。是否如刘、白依曲拍为句，不知。前言《望江南》本为开元天宝间教坊曲。倘李氏果有为谢秋娘所作，亦为依教坊乐所作曲子，或又易以《谢秋娘》之曲名，亦如刘、白易曲名为《忆江南》。今传唐大历年间中盛唐之交如戴叔伦、韦应物及白、刘本人及同时之人所作曲子词数调如《调笑》、《三台》等，已是“以词填入曲中”（沈括《梦溪笔谈》卷五），可谓自然而然之作，故其体未得确立。而“依……曲拍为句”的提出与被广大作者确认，进而成为范式，遂使词体这一新的声乐形式与文学样式得以确立。

从白居易、刘禹锡“依《忆江南》曲拍为句”的写作来说，实际是依照曲子的拍（句）与每拍（句）中的谱字（音符）一一填入文字。即王灼所谓“一字一拍（乐句）不敢辄增损”，即是一字一句不能随意增减。这样就造成了曲有定句，句有定字的长短

句的基本程式。一种曲子倘曲有定句、句有定字就成固定曲调，即张炎所说的“均”。其初之作，仅为单遍之曲，如白、刘之《忆江南》。因单遍容量嫌小，遂多填两遍之曲，单遍之《忆江南》、《南歌子》等亦变为两遍。至两宋间，已如王灼《碧鸡漫志》所谓：

> 只是今曲两段，盖近世曲子无单遍者。

遍，又称片，即乐之一曲，一阕，在两段之歌词即谓之段。实际宋以来又有三段、四段之曲，然以两段为主。此即上下片。曲子上下遍相接称过片，或用重头、或用换头、或用叠头（斛斗），依曲填词者亦依其式。三段之曲又有“双拽头”、“三拽头”之称。

从现存敦煌琵琶古谱看，曲子作为器乐演奏曲，其有品弄、慢曲子、急曲子之分。而对曲子词作为一种声乐乐体则逐渐被规范为令、近、慢三体。其一曲（一遍）四拍（句）者，被称为令曲，一曲（一遍）六拍（句）者，即六均拍者，被称为近曲。而一曲（一遍）八拍（句）者，即八均拍者，则被称为慢曲。此种规范大致成于南北宋之交，故王灼《碧鸡漫志》已有详述（见前节“曲子的音乐特征”）。令曲即弄曲，乐曲，本指乐之小品。敦煌琵琶古谱中之《品弄》，即宋人词调之《品令》。大致初以“弄”指晚唐五代以形成之小型曲子或曲子词，后转音为“令”。令就文体有酒令，取“令”代“弄”或借酒令之令字。宋刘攽《中山诗话》谓：“唐人饮酒，以令为罚……白傅诗云：‘醉翻襕衫抛小令’，今人以丝管歌讴为令者，即白傅所谓。”然曲子乃乐舞体，虽可藉以催酒，然不能云曲子源自酒令。五代与北宋之交，曲子词八均、六均之体渐兴，人们取曲子之慢曲子命此体，六均（六句）短于八均（句），故又以“近”相别。近者，迫也，急也。故八均（句）者曰慢拍，六均（句）者曰近拍。引、序亦属近拍之体。

王灼《碧鸡漫志》卷三云：

> 凡大曲，就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态。

盖曲子多为燕乐大小曲翻成。摘取大曲段落，时谓“摘遍”，曲家亦有“添声”、“减字”、“偷声”，或“鬲指”、“犯调”，故曲有变体，所填之词亦有同调异体。而词家又有直接从燕乐大曲、法曲直接译谱填词者，如南宋姜夔摘取《霓裳羽衣曲》中序第一叠制成《霓裳中序第一》，摘取《醉吟商》调子品部分制成《醉吟商小品》。入宋以来，词家众多，新声层出，词调遂由晚唐五代以来不足百种发展至约七、八百种(《钦定词谱》收814调，其中有出自元明人者)。

另一方面，造成“词别是一家”是曲子词在词与乐“协音”上的特点。宋沈括《梦溪笔谈》卷五云：

古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律……古乐府皆有声有词，连属书之……唐人乃以词填入曲中……

先有乐曲，再配歌词。而采取“一字一音”的办法将词填入曲中，这势必涉及到这一协音必须是字的语音要符合音符的乐音，即“趁音”使之“可歌”。如张炎《词源》“音谱”一节讲其父张枢填《惜花春早》一词，其中有句先填作“琐窗深”，后又感：

“深”字意不协，改为“幽”字，又不协，再改为“明”字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、齿、喉、舌、鼻，所以有轻清重浊之分……当以可歌者为工。

这一问题一直是困扰词人写作的要害问题，此前女词人李清照曾以此论词“别是一家”。其云：

至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌调，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔。又往往不协音者何耶？盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵。《玉楼春》本押平声韵，又押上平声，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协，如押入声则不可歌矣……乃知别是一家，知之者少。

（魏庆之《诗人玉屑》卷二一引）

“五声”指宫、商、角、徵、羽五声音阶，六律即黄钟、大吕等十二律吕，五音即前引张炎所言唇齿喉舌鼻发音吐字部位之别。而所谓“清浊轻重”，乃声纽呼吸与音节高低急缓之配合。李清照所说，实为词体音韵学之举要，然在宋代，甚或元明清以来的庞大词人队伍中，对此确为“知之者少”。只知平仄，只能写成长短不葺之诗。而此对于当时教坊乐工则是习常肆业之技能。陈元靓《事林广记》“音谱类”所设“正字清浊”一条，便将“教坊乐府吸呼字指，重叠异形、平侧通称，并附于此”：

切韵先须辨四声，五音六律并兼行。难呼语气皆名浊，易纽言词尽属清。唇上碧班邠豹剥，舌头当滴帝都丁，齐齿之时实始成，正齿止甄征志只，穿牙查摘寨争笙，引喉勾狗鸥鸦厄，随鼻高毫好赫亨，上腭嚣妖娇矫轿，平牙臻栉乍诜生，纵唇休朽求鸠九，送气查拏姹宅枨，合口甘含咸合甲，口开何可我歌羹。似前总述都三六，叠韵双声次第迎。大抵宫商角徵羽，应须纽弄最为精。世间礼义皆如此，自是人心不解明。

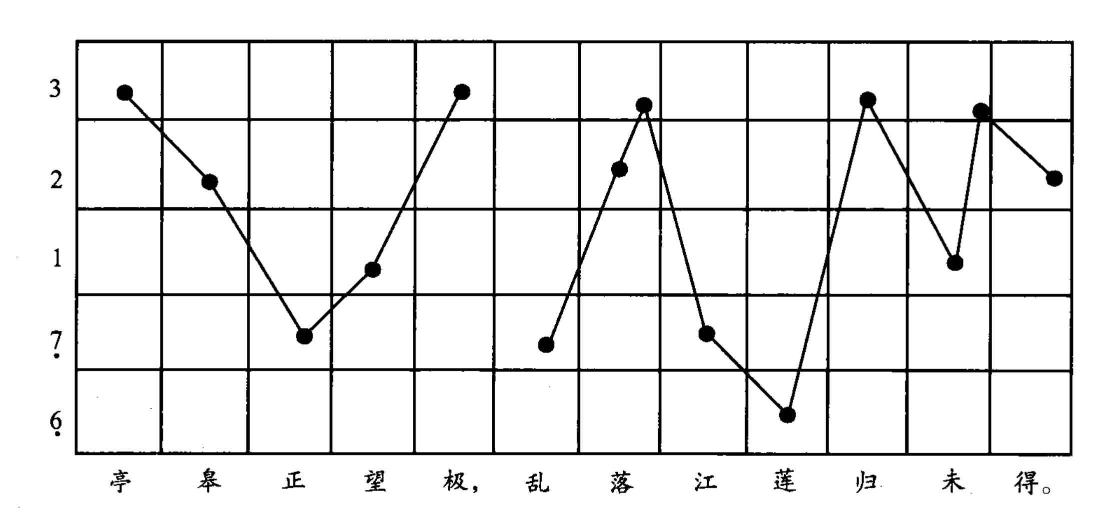
这样的流行于教坊乐府的音韵口诀对于我们了解词乐音韵及李清照以上词论还是颇有用

处的。不过我们从中也可以看出，当时并未有对字音有如曲韵之分为韵头、韵腹、韵尾吐字行腔要求，这就是由于曲子词或曰词体的声辞配合的特点是一字一音。过去曾因误解王灼《碧鸡漫志》所言“一字一拍不敢辄增损”，而有宋词“一字一拍”的说法，王灼实言曲子词对乐曲“一字一句”不敢随意增损。而一字一音确在今存唯一词乐乐谱《白石道人歌曲》中十七首缀有旁谱的作品得以证明。如《霓裳中序第一》前二拍，即前两句，其乐曲谱字与所填词如下：

3　2 | 7 1　3 ⋮ 7 2　7 6　3　1 | 2　- ⋮

亭　皋　正　望　极，乱　落　江　莲　归　未　得。

从谱字看，首句为不完整拍句，第二句六度拍子（六字）七个音符，末字之刂代表丶（顿）共唱二字之拍。其中“落”、“未”之谱字各有ㄅ，即折，此为上行后倚音。又，每句末谱字乐调上行，恰与“极”、“得”之入声字相符。其音调走向示意如下：



王凤桐、张林所著《中国音乐节拍法》（中国文联出版社 1992 年 12 月出版）中“正字不正谱的弊端”一节认为依谱首句会唱成：“听高整王鸡”，认为其谱应正为：

3·2　1 2·　7　1 | 3　5　3　-

亭　皋　正　望　极

这是因为不理解词乐这一声乐的声辞配合的特点就是一字一音，不然就成为乐府歌诗或元明清南北曲。另外，依此种改谱唱出来的音调为现代我国东北方音，如“二人转”

腔调。这里对于词乐音韵有一重要问题必须弄清，即其音韵既不是今之方言，或普通话，也不是如宋代之余姚、海盐、弋阳所谓三大声腔之地方音韵，而是依据当时之“官腔”。前云曲子翻自教坊燕乐乐舞曲，乐词出自士大夫文人，虽播自市儇村氓之口，然本为“官腔”艺术，如后世之昆腔、京剧者是。故其音韵则为当时通行之官话、官腔，既不必依之礼部所颁诗韵，亦不可多用方音方言。晚唐五代之曲尚依唐音，而宋时，依陈元靓《事林广记》“音谱类”所言：

昔之京语，今之浙音。

京语指汴京之语音，浙音指临安（杭州）语音。然汴京语言必杂南北唐音，而临安（杭州）语音亦必多汴京语音。盖京城播迁，语音亦多随之，如今之北京语音，乃清人由盛京（今沈阳）带来者。今传《菉斐轩词林要韵》标为绍兴二年刊，即南宋间人为填词（包括填俗曲者）所用。至元代俗曲遵《中原音韵》，而成北曲之音韵特点。

曲子其作为一种歌舞声乐体式，本为声辞一体的。当其被称作“曲子词”时已渐从文人诗客笔下从乐体中脱离。当其脱掉“曲子”，而直接被称为“词”时，已是欧阳修、苏轼等词作巨匠出现于词坛之际，词已成为一种抒情遣兴的文学体裁。这种脱胎于燕乐乐舞，由曲子演化成的文学体式虽然仍以曲有定句、句有定字的固定调名（后世曰之词牌）为载体，然已是“著腔子写好诗”、“句读不葺之诗”，其已用诗韵之平仄代替了曲子词之五音、五声、六律。用诗律之韵格（两句一韵）称作曲子拍律之“均”。虽然保留了拍句，但以诗句之句读（句投）、顿法代替了乐拍之节奏，终由协乐可歌之体成为空余宫调、曲（牌）名之案头韵文。至于明清以来将宋人以均拍（每片句拍）即句数为标准的分体，改为以字数为标准，已是改胎换骨：

令：每片四拍　　小令：五十六字以内
近：每片六拍　　中调：五十六字至九十字
慢：每片八拍　　长调：九十字以外

体以字分，更拍句之不晓，词之与乐已愈去愈远矣。（按，将词分作小令、中调、长调之体制，始自明人翻刻《草堂诗余》，非宋例。说见陈匪石《宋词举》“声执”卷下。金陵书画社 1983 年 11 月版）

第二章　词乐探微

第一节　词乐乐律

词乐即曲子，其源于唐开元天宝以来之教坊乐舞，故其律即唐教坊律，黄钟为C，故其正宫为D。宋初教坊律以唐之正宫为黄钟，故其黄钟与正宫（称正黄钟宫）皆为D。北宋末徽宗崇宁年间规定教坊用当时大晟（乐）府律，黄钟为d^1，比原教坊律正宫高八度（十二律）。自此俗乐律乱而难复。南宋以来，教坊虽以旧律，而词乐已全在民间，其“外方”律、清乐律，以至大晟律亦夹杂其中。宋灭，雅俗之乐并立新律，词乐遂律冷声残，为新兴之南北曲乐所代替。

第二节　词乐宫调

宫调即均调，指乐曲之调高（在何宫、何均）与调式（属宫、商、羽、角何调）合称。宫调之称本自宋人。王灼《碧鸡漫志》卷三谓《甘州》曲：

> 而中吕调有《象甘州八声》，他宫调不见也。

卷四又谓孙光宪等所作《后庭花》曲“皆赋后主故事，不著宫调。”谓宋人所作《长命女令》：“宫调、句读并非旧曲”。词之乐体为曲子，其初基本为教坊乐舞曲翻成。唐天宝十三载（754）太乐署颁布二百余曲皆按乐调排列。而崔令钦在此后八年，即宝应元年（762）所写《教坊记》中记录开元天宝间教坊三百余曲则未标宫调。收入晚唐五代曲子词五百首，有七十六种乐调，亦未标宫调。标明和记载曲子宫调者，今存宋人所撰

词集与王灼之《碧鸡漫志》。其中晚唐五代词集《尊前集》标明宫调的有九种曲名，所标宫调有黄钟宫、羽调、大石调、中吕宫、双调、中吕调、商调。而专收温庭筠之词，并附张志和《渔父》词之《金奁集》则有十三种曲名标有宫调，所标宫调为黄钟宫、中吕宫、南吕宫、越调。宋人词集柳永之《乐章集》共有一百三十八种曲名标有正宫、大石调、般涉调、中吕宫、双调、中吕调、道宫（林钟宫）、小石调、正平调、高平调（南吕调）、仙吕调、林钟商（散水调）、黄钟宫、越调、黄钟羽及歇指调计十六调。张先之《张子野词》则有八十五种曲名标有正宫、大石调、般涉调、双调、中吕调、道调宫、小石调、仙吕调、林钟商、歇指调计十调。周邦彦《片玉集》共有八十二种曲名，标有正宫、大石调、般涉调、双调、中吕调、道宫、小石调、正平调、商调、仙吕调、商调、高平调、歇指调、黄钟宫、越调十五调，又有《伤情怨》一曲标为林钟，为宫为商？不知所指。张孝祥《于湖居士乐府》中有四十一种曲名，计有正宫、大石调、般涉调、中吕宫、双调、中吕调、正平调、林钟商（歇指）、高平调、商调、仙吕调、黄钟宫、越调十三宫调。姜夔《白石道人歌曲》中有二十二种曲名标有大石调、中吕宫、双调、正平调、高平调、仙吕宫、商调、仙吕犯商调、越调及黄钟角、黄钟徵十一调。而吴文英《梦窗词》中有六十三种曲名，标有正宫、大石调、中吕宫、双调（含夹钟商）、夹钟羽（即中吕调）、小石调（含中吕商）、仙吕宫、商调、仙吕调（夷则羽）、歇指调（林钟商）、高平调（林钟羽）、越调、羽调计十三调。王灼《碧鸡漫志》中共标出正宫、大石调、般涉调、高宫、中吕宫（夹钟宫）、双商（夹钟商）、道宫、小石调、歇指调、仙吕调（夷则羽）、南吕宫、林钟商（夷则商）、高平调（林钟羽）、黄钟宫、越调、越调犯正宫、黄钟羽十七调，涉及三十三种曲名。以上共提到正宫均（唐黄钟均）之正宫、大石调、般涉调，高宫均之高宫，中吕均（宋夹钟均）之中吕宫、双调、中吕调，道宫均（宋中吕均）之道宫、小石调、正平调，南吕均（宋林钟均）之南吕宫、歇指调、高平调，仙吕均（即夷则均）之仙吕宫、林钟商（或称商调）、仙吕调，黄钟均（宋无射均）之黄钟宫、越调、羽调计十九宫调。姜夔《白石道人歌曲》中之《徵招》用黄钟徵，《角招》用黄钟角，皆为正律雅声，实与燕乐宫调无涉。然此作俑于大晟府，姜氏附庸成此一体厕于词中，谓之别体可矣。而以上诸家于此十九宫调中共涉曲名词体三百一十二种。然其中同曲异调，一曲数调者不在少数。盖自唐开元天宝至宋末，其间经历五百余年，难免定律有变迁，调有转移，然其变数有序，自有乐理可循。今将诸家所标词体宫调列表如下：

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
黄莺儿			正宫							
玉女摇仙佩			正宫							
雪梅香			正宫							
尾犯			正宫					正宫		

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
早梅芳			正宫		正宫					
斗百花			正宫							
甘草子			正宫							
醉垂鞭				正宫						
齐天乐					正宫		正黄钟宫	正宫		
虞美人	中吕调				正宫	正宫			中吕调、中吕宫转黄钟宫	
曲江秋										韩玉词正宫
歌头	大石									
更漏子	大石商调	商调		商调						
木兰花	大石双调	商调	商调	商调						
倾杯乐			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
迎新春			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
曲玉管			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
满朝欢			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
梦还京			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）					还京乐大石		
凤衔杯			大石							
鹤冲天		黄钟宫喜迁莺	黄钟宫大石				喜迁莺慢太簇宫	喜迁莺太簇宫（中管高宫）		《梅溪词》黄钟宫
受恩深			大石							

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
看花回			大石		越					
柳初新			大石							
两同心			大石							
女冠子		歇指	大石	歇指						
玉楼春					大石					
金蕉叶										
惜春郎										
传花枝										
大有					大石					
醉桃源				大石 仙吕调	大石					
恨春迟				大石 仙吕调						
瑞龙吟					大石					
风流子					大石			大石		
玲珑四犯					大石		大石	大石 双调		
丑奴儿					大石	大石		丑奴儿慢 大石		
望江南		南吕宫 楚江南			大石	大石				皆在 南吕宫
隔浦莲					大石				隔浦莲近 大石	
春云怨										冯伟寿 黄钟商
尉迟杯					大石					
绕佛阁					大石			双调 （夹钟商）		
过秦楼					大石			大石		
侧犯					大石 仙吕宫					
塞翁吟					大石					
红罗袄					大石					
霜叶飞					大石			大石		
塞垣春					大石					
感皇恩					大石					
法曲献仙音			小石		大石		小石	大石	小石	
琵琶仙					大石		大石			

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
六州歌头						大石				
水调歌头						大石				
鹧鸪天						大石				
蓦山溪						大石				
拾翠羽						大石				
三部乐					商调			大石		
塞翁吟								大石		
夜合花								大石		
塞孤			般涉							
瑞鹧鸪			般涉 平调 高平调			般涉				
洞仙歌			般涉 中吕调							
安公子			般涉 中吕调						般涉调	
长寿乐			般涉 平调							
渔家傲					般涉	般涉				
春风嫋娜										冯伟寿 黄钟羽
苏幕遮					般涉					
浣溪沙		黄钟宫		中吕宫	般涉 黄钟宫	黄钟宫				
夜游宫					般涉 黄钟宫					
念奴娇					大石	大石			大石调 高宫、 道宫	
春草碧										万俟咏 中管高宫
菩萨蛮	中吕宫	中吕宫		中吕宫	平调	平调				
玉蝴蝶		中吕宫	仙吕调	中吕宫				商调		
望远行		中吕宫	中吕调 仙吕调	中吕宫						
送征衣			中吕宫							
昼夜乐			中吕宫							
柳腰轻			中吕宫			中吕宫				
西江月			中吕宫	中吕宫 道调宫		中吕宫				

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
梁州令			中吕宫	中吕宫 道调宫						
南乡子		黄钟宫		中吕宫 道调宫	商调	双调				
踏莎行				中吕宫 道调宫		中吕调				
小重山				中吕宫 道调宫						
南浦					中吕宫					
庆金枝			中吕宫	中吕宫 道调宫						
醉落魄					中吕宫	仙吕调				
相思儿令				中吕宫 道调宫						
师师令				中吕宫 道调宫						
山亭宴慢				中吕宫 道调宫						
谢池春慢				中吕宫 道调宫						
春光好									中吕宫	
惜双双				中吕宫						
扬州慢							中吕宫			
长亭怨慢							中吕宫			
江南春								中吕宫		
雨霖铃								中吕宫	双调	
生查子	双调									
定风波			双调 商调	双调	商调	商调				
雨中花						双调				
多丽						中吕调				
尉迟杯			双调							
慢卷紬			双调							
征部乐			双调							
佳人醉			双调							
迷仙引			双调							
御街行			双调	双调						
团儿					双调					
归朝欢			双调	双调						

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
采莲令			双调							
秋夜月			双调							
巫山一段云			双调							
婆罗门令			双调							
归国遥				双调						
应天长			双调 商调		商调					
荷叶杯				双调						
何满子									今词 属双调	
谒金门				双调						
江城子				双调 高平						
小重山				双调 道调宫						
献衷心				双调 道调宫						
贺明朝				双调 道调宫						
贺圣朝				双调 道调宫						
庆佳节				双调 道调宫						
采桑子	羽调 (黄钟羽)			双调 道调宫						
双头莲					双调					
玉连环				双调 道调宫						
武陵春				双调 道调宫						
百媚娘				双调 道调宫						
梦仙乡				双调 道调宫						
相思令				双调 道调宫						
少年游			双调 商调	双调 道调宫	黄钟宫					
凤楼春				双调 道调宫						
扫花游					双调			双调		

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
秋蕊香			小石调		双调					
迎春乐			商调	小石调	双调					
醉吟商							双调			
翠楼吟							双调			
盐角儿									双调	
八归							双调			
湘月							双调			
丁香结								双调		
三姝媚								双调		
汉宫春								双调		
渡江云三犯								双调		
倒犯								双调		
秋思								双调		
金钱子								双调		
惜春华								双调		
戚氏			中吕调							
轮台子			中吕调							
引驾行			中吕调							
彩云归			中吕调							
夜半乐			中吕调							
祭天神			中吕调							
过涧歇近			中吕调							
归去来			中吕调							
生查子			平调			中吕调				
迷神引			中吕调 仙吕调							
菊花新				中吕调						
醉红妆				中吕调						
满庭芳					中吕调					
宴清都					中吕调			中吕调		
六丑					中吕调					
意难忘					中吕调					
绮寮怨					中吕调					
如梦令					中吕调					
月中行					中吕调					

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
探芳信					中吕调					
新雁过北楼					中吕调					
喝驮子									道调宫	
夜飞鹊					道调宫					
西平乐			小石调		小石调			西平乐慢 小石		
凤栖梧			小石调	小石调		商调				
鬓松令					小石调					
法曲第二			小石调							
忆秦娥						黄钟宫				
一寸金			小石调					小石调		
夜厌厌				小石调						
水调歌									中吕调	
渡江云					小石调					
四园竹					小石调					
花犯					小石调			小石调		
归自谣						高平				乐府雅 词道宫
薄媚										乐府雅 词道宫
昼锦堂								小石调 （中吕商）		
望汉月			平调							
青玉案			平调			平调				
八六子			平调							
淡黄柳							正平			
红窗迥					仙吕宫					
蕃女怨		黄钟宫								
荷叶杯		黄钟宫								
河传		黄钟宫	仙吕调	仙吕调					南吕宫	
永遇乐			歇指							
卜算子			歇指	歇指 卜算子慢		高平				
长相思					商调					
鹊桥仙			歇指		歇指	中吕调				

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
浪淘沙			歇指		商调					
浪淘沙令			歇指							
夏云峰			歇指							
荔枝香			歇指		歇指				歇指 大石	
上行杯		歇指								
天仙子		歇指		仙吕调						
蕙兰芳引		歇指						歇指 （林钟商）		
永遇乐		歇指						歇指 （林钟商）		
双燕儿				歇指						
酒泉子		高平		高平						
定西番		高平		高平						
杨柳枝		高平								
透碧霄			高平 （南吕调）							
木兰花慢			高平 （南吕调）		高平	高平				
临江仙引			高平 （南吕调）	高平		仙吕调				
忆帝京			高平 （南吕调）							
解语花			高平 （南吕调）					高平		
拜星月			高平 （南吕调）				高平 拜新月慢			
玉梅令							高平			
瑞鹤仙								高平		
云仙引										冯伟寿 林钟羽
澡兰春								高平		
探芳新								高平		
倦寻芳								高平		
怨春风				高平				高平		
于飞乐令				高平						
燕归梁			平调	高平		高平				
河渎神		仙吕宫								
满江红				仙吕调	仙吕宫	仙吕调		仙吕宫		

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
点绛唇					仙吕宫	仙吕调				
满路花					仙吕宫					
六幺令			仙吕调		仙吕宫			仙吕宫	般涉、中吕调、高平、仙吕调	
归去难					仙吕宫					
玉楼春					仙吕宫					
暗香							仙吕宫	仙吕宫		
疏影							仙吕宫			
凄凉犯							仙吕犯双调	仙吕犯双调		
绛都春								仙吕宫		
古倾杯			商调（林钟商、散水调）							
破阵乐			商调（林钟商、散水调）	商调						
双声子			商调（林钟商、散水调）							
国香										周密商调
阳台路			商调（林钟商、散水调）							
内家娇			商调（林钟商、散水调）							
二郎神			商调（林钟商、散水调）			林钟商				
醉蓬莱			商调（林钟商、散水调）				商调			
宣　清			商调（林钟商、散水调）							
锦堂春			商调（林钟商、散水调）							
诉衷情近		越调诉衷情	商调（林钟商、散水调）	商调诉衷情		商调诉衷情				

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
留客住			商调（林钟商、散水调）							
迎春乐			商调（林钟商、散水调）							
隔帘听			商调							
凤归云			商调							
抛球乐			商调							
殢人娇			商调							
合欢带			商调							
驻马听			商调							
思归乐			商调							
集贤宾			商调							
醉落魄				商调						
蝶恋花				商调	商调	商调				
喜朝天				商调						
三字令				商调						
南歌子		仙吕宫		商调						
玉京谣								商调（夷则商）		
解蹀躞					商调			商调		
丁香结					商调					
文溆子									商调、大石调、黄钟宫、歇指调	
氐州第一					商调					
解连环					商调			商调		
垂丝钓					商调			商调 垂丝钓近		
品令					商调					
霓裳中序第一							商调		越调	
玉漏迟								商调		
浪淘沙慢								商调		
望海潮			仙吕调							
如鱼水			仙吕调							

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
引驾行			仙吕调							
八声甘州			仙吕调							
竹马子			仙吕调							
小镇西			仙吕调							
小镇西犯			仙吕调							
促拍满路花			仙吕调							
剔银灯			仙吕调							
红窗听			仙吕调							
玉山枕			仙吕调							
减字木兰花			仙吕调			仙吕调				
甘州令			仙吕调							
西施			仙吕调							
西河长命女令									仙吕调	
郭郎儿近			仙吕调							
临江仙			仙吕调			仙吕调				
洞仙歌			仙吕调							
千秋岁			仙吕调							
惜春花慢								仙吕调（夷则羽）		
麦秀两岐	黄钟宫									
连理枝	黄钟宫								黄钟宫	
华胥引					黄钟宫					
惜红衣							黄钟宫			
清平乐		越调	越调			正宫				
遐方怨		越调								
思帝乡		越调								
琐窗寒					越调			越调		
丹凤吟					越调					
忆旧游					越调					
庆宫春					越调			越调		
大酺					越调			越调		
水龙吟					越调	越调	越调	越调		
兰陵王					越调				越调犯正宫	
风来朝					越调					

续表

词　调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
杏花天影							越调			
石湖仙							越调			
秋宵吟							越调			
霜花腴								越调（无射商）		
杨柳枝									越调	
婆罗门引								羽调		
霜天晓角						越调				
角招							正律角调			
徵招							正律徵调			
	附：《碧鸡漫志》所记燕乐大曲、法曲及其他乐曲宫调									
霓裳羽衣									越调、道调、小石调	
瀛府									黄钟宫	
献仙音									小石调	
凉州									正宫、黄钟宫、道宫、高宫	
伊州									七商调曲	
甘州									中吕宫 中吕商	
胡渭州									小石调	
六幺									般涉、中吕调、高平、仙吕调	
万岁乐									黄钟宫	
阿滥堆									双调、羽调、般涉调	

上表共有十九种宫调、三百二十二种曲名（晁补之《消息》未统计在内）。十九种宫调即正宫均之正宫、大石调、般涉，高宫均之高宫，中吕均（宋夹钟均）之中吕宫、双调、中吕调，林钟均（宋仲吕均）之道宫、小石调、平调（正平），南吕均（宋林钟均）之南吕宫、歇指调、高平调，无射均（宋夷则均）之仙吕宫、商调（俗称林钟商）、仙吕调，黄钟均（宋无射均）之黄钟宫、越调、羽调（黄钟羽）。词乐无角、徵及变徵、变宫四调，仅用宫、商、羽三调。故以上十九宫调为七均三调。而唐、宋两代

乐律之变迁，宋将唐之正宫（太簇均，定音 D）作为正黄钟宫，另称无射均之宫为黄钟宫。故上表宋人将正宫（太簇均）称黄钟均，如《白石道人歌曲》直称正宫之《齐天乐》为黄钟宫，实皆为 D 调曲。而《梦窗词》中又直称中吕均（宋为夹钟均）之双调为夹钟商，称林钟均（宋为中吕均）之小石调为中吕商，既称黄钟均（宋为无射均）之越调为无射商。亦称越调，实为一调。此前者为均律名，后者为俗称。词乐之宫调，即宋燕乐之宫调。此为宋之教坊官律，故或称词乐为宋乐，此亦其据。

第三节　词乐宫调的应指（定调）谱

以上十九宫调即张炎《词源》所言之“今雅俗只行七宫十二调”。该书又将此七宫十二调应指谱一一标出。其所用谱即前“燕乐新说”部分所言之宋燕乐俗字谱，故此将其十六谱字按宋乐律与现代律高对比如：

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
ム	ⓜ	マ	ⓑ	丶	𠃋	L	人	⑦	フ	⑪	刂	久	ⓗ	乃	亐
D	^{b}E	E	F	$^{\#}$F	G	^{b}A	A	^{b}B	B	C^1	$^{\#}C^1$	D^1	$^{b}E^1$	E^1	F^1

《词源》宫调应指谱即将十九宫调每调在调式上的谱字标志，或称结声列出，这样我们便可对于每一宫调的调高、调式区别清楚。

正宫均其宫声称正宫，宋人又称正黄钟宫，其结音为ム，即 D 调，故其为 D 调之宫，称正宫，结音为ム。此均商声为ム之商，为マ，即 E 调，或称 D 调正宫之商，俗称大石调，结音为マ（今本《词源》讹为又）。此均羽声即般涉调，正宫 D 调之羽，结音用フ（今本《词源》讹为ム）。故谓 D 调之宫为正宫，D 调之商为大石调，D 调之羽为般涉调。

高宫均其宫声俗称高宫，为高于正宫一律之ⓜ（《词源》以亐为ⓜ之清音，同），即^{b}E。此均在词乐中仅有此调。从前表看，诸家词集中无此调，唯《碧鸡漫志》言《念奴娇》一曲在大石调、道宫之外犹有此调。

中吕均（宋之夹钟均）之宫为ⓑ，即 F 调，此均之商，即 F 调之商俗称双调。结音为𠃋，G 调。此均之羽俗称中吕调，即中吕宫 F 调之羽，结音为久，即 D^1。

林钟均(宋之中吕均)之宫俗称道调宫、道宫。即 G 调之宫，结音用𠃋，G 调。其商俗称小石调，即 G 调之商，结音用人，A。其羽俗称平调、正平调，即 G 调之羽，结音用マ，E。

南吕均（宋之林钟均）之宫俗称南吕宫，为 A 调之宫，结音用人，A。此均之商俗称歇指调，即 A 调之商，结音用フ，B。此均之羽俗称高平调，即 A 调之羽，结音用

一，♯F。

无射均（宋之夷则均）之宫俗称仙吕宫，为♭B 调之宫，结音用⑦，♭B。此均之商俗称商调，宋人所谓夷则商、林钟商、散水调，皆指此调。其为♭B 调之商，结音用(リ)，C^1。此均之羽俗称仙吕调，即♭B 调之羽，结音用〃（《词源》作ム，误），G。

黄钟均（宋之无射均）之宫即黄钟宫，为无射 C 之宫，其结音用(リ)，C^1。此均之商俗称越调，即 C 调之商，结音为ム（《词源》衍一〃字），D^1。此均之羽俗称羽调，即 C 调之羽，其结音为人，A^1。

以上即七宫十二调之调式与调高，每宫调亦依此有其固定音阶及所用谱字。今据《词源》之“管色应指字谱”与“宫调应指字谱”，与“八十四调表”，并参考陈元靓《事林广记》中《乐星图谱》，绘制出词乐十九宫调调高、调式与音阶一览表，以进一步了解词乐律调与音阶真貌，亦供解读词乐古谱者参照使用。

调高 / 均 / 宫调 / 调式（结音）/ 谱字（唱名）			D	♭E	F	G	A	♭B	C^1
唐			太簇均	夹钟均	仲吕均	林钟均	南吕均	无射均	黄钟均
宋			黄钟均	大吕均	夹钟均	仲吕均	林钟均	夷则均	无射均
调式（结音）			正宫 ム、大石调 マ、般涉调 フ	高宫 ⑦	中吕宫 (丶)、双调 〃、中吕调 ム	道宫 〃、小石调 人、平调 マ	南吕宫 人、歇指调 フ、高平调 丶	仙吕宫 ⑦、商调 (リ)、仙吕调 〃	黄钟宫 (リ)、越调 ム、羽调 人
B^1	南	フ	フ		フ	フ	フ		フ变宫
♭B^1	夷	⑦						⑦清宫	
A^1	林	人	人		人	人	人清宫	人变宫	人羽
♭A^1	蕤	L	L				L变宫		
G^1	仲	〃			〃	〃清宫		〃羽	〃徵
♯F^1	姑	丶	丶			丶变宫	丶羽		丶变徵
F^1	夹	丂			丂清宫			(丶)徵	
E^1	太	ㄅ	ㄅ		ㄅ变宫	ㄅ羽	ㄅ徵	ㄅ变徵	ㄅ角
♭E^1	大	(ㄅ)					(ㄅ)变徵		
D^1	黄	久	久清宫		久羽	久徵		久角	久商
♯C^1	应	‖	‖变宫			‖变徵	‖角		
C^1	无	(リ)			(リ)徵			(リ)商	(リ)宫
B	南	フ	フ羽		フ变徵	フ角	フ商		
♭B	夷	⑦						⑦宫	
A	林	人	人徵		人角	人商	人宫		

续表

调高 / 均 / 宫调			D			♭E			F			G			A			♭B			C^1		
			唐	太簇均		夹钟均			仲吕均			林钟均			南吕均			无射均			黄钟均		
			宋	黄钟均		大吕均			夹钟均			仲吕均			林钟均			夷则均			无射均		
调式（结音）			正宫	大石调	般涉调	高宫			中吕宫	双调	中吕调	道宫	小石调	平调	南吕宫	歇指调	高平调	仙吕宫	商调	仙吕调	黄钟宫	越调	羽调
谱字（唱名）			ム	マ	フ	㋮			(丶)	⺈	ム	⺈	人	マ	人	フ	丶	(フ)	(リ)	⺈	(リ)	ム	人
♭A	蕤	乚	乚变徵																				
G	仲	⺈							⺈商			⺈宫											
♯F	姑	丶	丶角																				
F	夹	(丶)							(丶)宫														
E	太	マ	マ商																				
♭E	大	㋮																					
D	黄	ム	ム宫																				

从上表所列七宫十二调之调高、调式与音阶谱字看，进一步证明了词乐，也可以说宋乐的宫调与唐乐乐调的不同。词乐之宫调是由均调决定其调高，如黄钟均（宋之无射均）其调高为 C，其宫（黄钟宫）、其商（越调）、其羽（羽调）之调高皆为 C 调。而其结音则代表其调式，黄钟均宫音为(リ)（C 音），久（ム）为其商，越调结音为久（ム），故为黄钟均之商。而唐乐乐调其调高调式为一体，即越调结音为久（ム），其调高也为久（ム），故因与正宫（太簇均之宫）结音同为ム（久），故调高相等。从今传日本唐乐古谱看，其正宫已被越调代替，盖因二调调高相等，日本唐乐乐调并无明显调式之分。宋王灼《碧鸡漫志》卷四谈到越调《兰陵王》一曲时，谓其乃唐代《兰陵王入阵曲》之“遗声”。又谓：

> 此曲犯正宫，管色用大凡字、大一字、勾字，故亦名大犯。

从上表看，越调与正宫仅有结音相同，调高、调式与音阶皆不一致。越调乃 C 调之商，正宫为 D 调之宫，正宫音阶中之大凡、勾字在越调中皆不用。故此二调在唐乐调中可互替，而在宋宫调中则为犯调。

另一方面即从上表所列七宫十二调所用音阶谱字看，词乐之音阶，或说宋代燕乐音阶并不存在所谓降 Si 音阶，而犹为正 Si 音阶，其半音在四、五级与七、八级之间。另外，从《事林广记》所载宋代唱赚黄钟宫（非正宫）《愿成双》套曲乐谱看，宋曲乐非为此律，而是沿用唐燕乐律，其黄钟宫结音为ム、久，故用⺈，而无乚。盖表中所

列为宋教坊律，为词乐所用，而宋代曲乐自沿用唐教坊律。

第四节　词乐之犯调与过腔

燕乐之犯调现象是其音乐上的一大特点。在“燕乐新说”部分我们已详细地讨论了其所谓“四犯”、“八犯”的乐理，而其在词乐上的运用与具体体现，这里有必要再做进一步地说明。姜夔《白石道人歌曲》中有其自度曲《凄凉犯》一首，因“琴有凄凉调，假以为名。”又释“犯”曰：

> 凡曲言犯者，谓以宫犯商，商犯宫之类。如道调宫“上”字住，双调亦“上”字住。所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调。其他准此。唐人乐书云：犯有正旁偏侧。宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住字各不同，不容相犯。十二宫特可犯商、角、羽耳。

依此言，所谓犯调，乃一曲中犯入他调。即今日所谓串调或转调者。又，乐调相“犯”的原则必须是宫调住字（结音）相同。如上说道宫住字为“上”，在燕乐二十八调仅宫调之道宫，商调之双调，羽调之仙吕调三调相同，故此三调可互犯，而不能与其住字不同之调相犯。而十二宫（燕乐二十八调之七宫）住字各不相同，“宫犯宫为正”犯之说也就不能成立。白石道人此曲缀有旁谱，为词乐甚或燕乐犯调的唯一实据。弄清此曲犯调之实际情况对揭示词乐之犯调亦十分必要之事。

《白石道人歌曲》中《凄凉犯》原未注宫调，即未注明何调犯何调。陆钟辉本旁注为“仙吕调犯商调”。今查《彊村丛书》所据明张家文苑钞本《梦窗词集》中有《凄凉犯》一调，注为“仙吕调犯双调”。陆本之“商调”显系“双调”之误。此曲之所谓仙吕调犯双调，即乐曲本调为仙吕调，部分段落转用双调。仙吕调与双调所用谱字基本相同，仅在“ㄱ”（工）字上仙吕调用㋆（下工），双调用ㄱ（工），而白石谱中则两字皆写作ㄱ，故无法从其谱中直接看到犯调，即转调之处。杨荫浏先生在其《白石道人创作歌曲研究》（人民音乐出版社 1957 年 8 月出版）中以其对古典音乐深厚精湛的修养与锐利的识见，辨出此曲转调处前阕自“一片离索”至“情怀正恶”，而至“更衰草”回归本调。后阕自“晚花行乐”至“翠凋红落”转调，而至“等新雁”归本调。近年发现的鲍廷博手校张奕枢刻本《白石道人歌曲》，在此曲谱“等新雁”前一句，即“漫写羊裙”句之“裙”字旁谱：“ㄅ”与下句“等”字旁谱：“人”之间用朱笔标一“归”字，并出校语谓：

> “ㄅ”下“人”上，底本朱笔侧注一“归”字，未解。

鲍氏此处所指“底本”近人颇疑即陶宗仪影抄宋刻原本，而此处所标一“归”字确当原谱所有，盖注明此曲由犯调转归本调处。这一新材料的发现证明了杨荫浏先生判断的正确。据上述可知，《凄凉犯》一曲本调为仙吕调，其上片自“一片离索”起用双调，至“更衰草寒烟”转归仙吕本调。过片为斛斗（跟头）体，首句“追念”重复上片尾句“沙漠”字谱，故自第二拍“晚花行乐”转犯双调，至“等新雁来时”复归仙吕本调。欲得此曲音乐之详，可参阅后附《白石道人歌曲》之译谱。又，宋黄昇《唐宋诸贤绝妙好词选》于周邦彦《瑞龙吟》笺语曰：

> 此调前两段双拽头，属正平调。后段犯大石调。“归骑晚”以下，仍属正平调也。

盖正平调与大石调结音共为“マ”，故可相犯，正平为羽，大石乃商，此为商犯羽之例。

今将可查犯调之曲列表概述如下：

曲名	本宫调（住字）	犯调
尾犯	正宫（ム）	不清
玲珑四犯	大石（マ）	不清
西河	大石（マ）	正平（マ）
瑞龙吟	大石（マ）	正平（マ）
侧犯	大石（マ）双调（𠃊）	不清
渡江云三犯	双调（𠃊）	不清
倒犯	双调（𠃊）	不清
花犯	小石调（𠃊）	不清
玉京谣	商调（夷则商）（⑰）	黄钟宫（无射宫）（⑰）
小镇西犯	仙吕调（𠃊）	不清
凄凉犯	仙吕调（𠃊）	双调（𠃊）
兰陵王	越调（ム）	正宫（ム）
琐窗寒	越调（ム）	犯正宫（ム）中吕调（ム）
四犯令	不清	不清
瑞龙吟	正平（マ）	大石（マ）

从以上统计看，大石调犯正平调者二，正平犯大石者一，结音（住字）皆为“マ”。商调犯黄钟宫者一，结音（住字）皆为“マ”（下凡）。仙吕调犯双调者一，结音（位

字）皆为“⑰”。越调犯正宫者二，又其中《琐窗寒》兼犯中吕调，结音（住字）皆为厶。其余不知其所犯调。然据以上统计可以进一步证明词乐之犯调是指一首乐曲中转入他调，而转入之调必须为结音（住字）相同者。以前面《燕乐新说》部分所列四犯表中可见，无论是四十八调还是二十八调中，每个谱字相同者仅有宫、商、羽、闰四调。故如姜夔所言，仅有宫商羽角互犯，而不可能有所谓“宫犯宫”之“正犯”。

元明以来之南曲曲牌亦多有犯曲，如《普天乐犯》、《甘州八犯》等，其非为犯调，而是犯曲，即本曲中插入他曲牌之乐句或乐段，而形成数个曲牌集成一曲。《新定九宫大成南北词宫谱》将此种犯曲易称“集曲”，其“南词宫谱凡例”曰：

词家标新领异，以各宫牌名汇而成曲，俗称犯调。其来旧矣。然于犯字之义实属何居？因更之曰集曲。譬如集腋以成裘，集花而酿蜜。

故此南曲之犯曲，北曲之带过曲皆与词乐之犯调不同，不得混淆。然此种集数种乐曲，或谓集数种词调为一体的作法则亦始自宋词。曹勋之《松隐乐府》中有《八音谐》一词。题为“以八曲声合成，故名。”《新定九宫大成南北词宫谱》卷四四收有此调及乐谱，并将曹勋所用八曲调名一一标出。这八曲为：

《春草碧》首至三句，《望春回》四至五句，《茅山逢故人》第六句，《迎春乐》第三句，《飞雪满春山》第十二句，《兰陵王》十四至十七句，《孤鸾》之十三至十六句，《眉妩》末二句。

而刘过《龙洲词》中则有一首《四犯剪梅花》（上建康钱太郎寿）则为典型的南曲犯曲：

水殿风凉，赐环归、正是梦熊华旦（解连环）。叠雪罗轻，称云章题扇（醉蓬莱）。西清侍宴，望黄伞，日华笼辇（雪狮儿）。金券三王，玉堂四世，帝恩偏眷（醉蓬莱）。

临安记、龙飞凤舞，信神明有后，竹梧阴满（解连环）。笑折花看，橐荷香红润（醉蓬莱），功名岁晚。带河与、砺山长远（雪狮儿）。麟脯杯行，狨鞯坐稳，内家宣劝（醉蓬莱）。

《解连环》、《醉蓬莱》二曲皆为商调，《雪狮儿》今词调无传，或当时亦只为俗曲名，亦当在商调中。犯曲皆为同宫调曲中摘句组成，《九宫大成谱》改称集曲，或即宋人所称“正犯”。这种词只能是文字上的拼凑，而就词体来说是不能被之管弦的。可能当时的俗曲是可以依声腔谱曲演唱的，这首词或为拟当时俗曲犯调之体写成。

词之所谓“鬲指”、“过腔”则是指整只乐曲之转调与移调。此例见晁补之《晁氏琴趣外编》之《消息》与姜夔《白石道人歌曲》之《湘月》，前者为《永遇乐》之鬲

指声，由原歇指调（7）移为越调；后者为《念奴娇》之鬲指声，由大石调（マ）移至双调（ㄥ），皆升高一音（两律）。在笛管来说，即隔一孔。鬲指，即隔指；过腔，即越过一调。另有苏轼《水龙吟》过腔为越调《鼓笛慢》，吴文英词《新雁过妆楼》过腔为《新水令》等。宋人词集中对宫调称谓虽显淆乱，如中吕调或称夹钟羽，而歇指调或称林钟商，或称散水调，然每曲基本有其固定宫调，一词（曲）多调者是极少数，在宋人词集所标宫调中不足十之一二。

第五节 词乐之拍与节奏

词体既源于曲子之拍，即燕乐之拍，故深入了解或曰彻底弄清词乐之节拍，对于认识词体的特点确为十分重要之事。前面介绍曲子的音乐特征已涉及到曲子之节拍，然而具体到词乐，并且能对词乐遗存之姜谱(《白石道人歌曲》中十七首缀有旁谱之词）与张说（张炎《词源》）做出确切的解读，方可揭示出词乐节奏的真貌，进而揭开词乐、词体形成衍变之谜。

首先词乐节奏即如前面所言曲子之节拍，分为均拍、句拍、字拍。

均拍：词之一片，即乐曲一遍之拍。张炎《词源》“拍眼”节所谓“一曲有一曲之谱，一均有一均之拍”，“一均”即“一曲”。其计拍以乐曲一遍为数，亦即词之一片。故其云：“大曲者……欲合均拍故也。法曲之拍，与大曲相类，每片不同”。又言：“法曲之序，一片正合均拍。”片亦遍也。其均拍有：

（1）八均拍：又称“八均之拍”，每片八拍，即歌词之八句，此称慢拍，为慢曲子、慢词用之。然慢曲之拍亦有“前九后十一”拍者。

（2）六均拍：每片六拍，即六句。为引、近、破曲所用，《词源》所谓：“引、近则用六均拍”。“破近六均慢八均”。

（3）四拍曲：《词源》“讴曲旨要”云：“歌曲令曲四掯匀”，“掯”即打拍以节句，四掯指四拍。张炎所以不像讲慢近那样讲均拍，盖歌曲令曲有单片成曲者。四拍曲为歌曲令曲所用之拍。

（4）序子拍：此与燕乐大曲“急序”拍相类似。然序子共用四片，每片拍数即句数不等，“其拍颇碎”。“绳以慢曲八均之拍不可，又非慢二急三拍与《三台》相类也”。今传吴文英《梦窗词》中有《莺啼序》一词，共四片，每片字句不等，或即此体。

（5）缠令：此体在宋初已流行，然未见于词调中。诸宫调与后世南北曲中亦有缠声，今存之谱其节奏已历数变，不复宋乐原貌。此体据张说为：“俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。”此种乐拍特点据北宋刘攽《中山诗话》谓：

近世乐府为繁声加重叠，谓之缠声，促数尤甚，固不容一唱三叹也。

南宋人《都城纪胜》（署耐得翁著）“瓦舍众伎”条云：

> 唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为缠达。

据上说缠令之拍其片数与拍（句）数皆繁复，已打破句拍，开始以节为拍。且为有引、有尾之套曲，已启元曲套数之制，而为诸宫调之主要形式。查诸宫调董西厢中的用缠令达二十六套之多。

（6）三台拍：《词源》谓此体拍为“慢二急三拍。”按张炎以此体与缠令之片数与拍句繁复无定相比，当之此体为慢二遍急三遍者。详见前文“曲子的音乐特征”节。

（7）无拍：《词源》“拍眼”节云：“法曲散序无拍”，无拍即无拍句之节。如敦煌琵琶谱之《品弄》一曲并无标出拍号，而姜夔《白石道人歌曲》中《醉吟商小品》就是这种没有句拍之曲。

就词乐看，所用之均拍征之姜谱实不过令、慢二体，盖所谓六均拍者，亦令也。王灼《碧鸡漫志》卷五言《后庭花》：“今曲在，两段各六句，亦令也。”姜夔《白石道人歌曲》即仅分令与慢二体，而自制曲一卷则慢、近、全曲并收。今将其中十七首缀有旁谱之词的均拍（每片之句数）统计如下：

鬲溪梅令：四句（四拍）。
杏花天影：四句（四拍）。
玉梅令：六句（六拍）。
醉吟商小品：单片六句（无拍）。
霓裳中序第一：八句（八均拍）。上九下八。
扬州慢：八句（八均拍）。
长亭怨慢：八句（八均拍）。上九下八。
淡黄柳：五句（四拍加花拍）。
石湖仙：八句（八均拍）。
暗香：八句（八均拍）。
疏影：八句（八均拍）。
惜红衣：八句（八均拍）。
角招：八句（八均拍）。
徵招：八句（八均拍）。
秋宵吟：八句（双拽头八均拍）。
凄凉犯：八句（八均拍）。
翠楼吟：八句（八均拍）。

句拍：词乐即曲子以乐句为节，故其以拍为句。其句拍又有官拍与花拍之分。其官拍即拊搏拍，为一拍四击、一拍六击、一拍八击即四分拍、六分拍、八分拍的等拍乐句。由于当时以文字谱与主骨谱记谱的原因，习惯将一击，即一分拍称为一“字”，日本唐乐古谱则称为“一度拍子”。四分拍一句者称四字一拍（日本唐乐称打四度拍子）。六分拍一句者称六字一拍（日本唐乐称打六度拍子）。八分拍一句者称八字一拍（日本唐乐称打八度拍子）。四字句、六字句、八字句其首句尾句或有变化，《词源》“拍眼”节言大曲《降黄龙》（花十六）当用十六拍。“前衮中衮六字一拍，煞衮则三字一拍，盖其曲将终也。”《白石道人歌曲》中如《霓裳中序第一》首句即首拍为不完整拍（句）仅为五字。

用散序、序子（急序）或调子品翻成之曲子或曰词调往往由于原句拍字声无度，故亦无字拍，如《白石道人歌曲》中《醉吟商小品》之类。

花拍，又称艳拍。王灼《碧鸡漫志》卷三谓《六幺》曲曰：

> 此曲内一叠名“花十八”，前后十八拍。又四花拍，共二十二拍。乐家者流所谓“花拍”，盖非其正也。曲节抑扬可喜，舞亦随之。而舞筑球六幺，至花十八，益奇。

张炎《词源》则称此拍为艳拍。其“拍眼”节谓：

> 慢曲……拍有前九后十一，内有四艳拍。

“讴曲旨要”又谓：

> 官拍艳拍分轻重。

依以上二说可见，官拍乃正拍，即前面所及之均拍与拊搏拍。而花拍，或称艳拍者，非为正拍，故不在均数内。又花拍之打法似为“轻”“艳”者。陈元靓《事林广记》所载“鼓板棒数”中绘有花拍鼓点，惜不能辨识。而花拍所在位置，或在句中，或在过片换头处。《词源》“讴曲旨要”之所谓：

> 大头花拍居第五，叠头艳拍在前存。

其在“拍眼”节中又称“慢曲有大头曲、叠头曲”。叠头即斛斗、跟头，即过片以前片末句尾二字之音节为开头，如《白石道人歌曲》中《凄凉犯》一词前片尾句为“迤逦度沙漠”，其末二字“沙漠”谱字为フ 幺。过片首二字“追念”之谱字亦为フ 幺，两

者字面音韵亦全同，此即叠头。《白石道人歌曲》中除此曲外，《暗香》、《疏影》、《翠楼吟》等皆为此体。而大头曲，丘琼荪老人在其《白石道人歌曲通考》（音乐出版社1959年5月出版）中之“词源讴曲旨要浅释”一节中认为：

> 头，换头也，亦称过变……至换头处恰为第五拍。

此说甚当，盖叠头、大头皆指过片换头之法也。叠头曲在《白石道人歌曲》已寻见其例，而大头花拍据张说乃“居第五”之拍。姜谱中究竟何曲有此花拍尚须考定。而姜谱于俗字音谱外，并无拍号如敦煌琵琶乐谱或日本今存唐乐古谱者，然其有顿号、住号。“讴曲旨要”云：“大顿、小住当韵住”，盖大顿、小住既为延长符号又为拍节号。又谓：“叠头艳拍在前存”，指叠头用艳拍也。今查姜谱大顿用ㄅ，小顿用フ，住字用‖。姜谱中叠头曲过片二字末字谱皆缀有“ㄅ”。当为大住，未有花拍符号。而其《淡黄柳》一曲，前片四句，过片首句“正岑寂”，“正”字“寂”字谱下各标一“ㄅ”，显系“正”字，亦为“大顿”，此“大顿”不住当韵处，又恰在第五句首。张炎所说“大头花拍”或即此例，而姜谱中亦仅有此例。倘此即为大头花拍，《淡黄柳》一曲姜氏自注为“正平调近”，不当为慢曲。又姜氏此曲前后片加花拍各为五，实在令曲与近曲之间也。姜谱中花拍详见下节“白石道人歌曲真貌”。

字拍：为句拍之分拍，亦为均等之律动。其一字时值相当于拊搏拍之一拊或一搏，在日本唐乐中相等于击羯鼓一下，称一度拍子。此即所谓“一字”，“一字”者，一拊搏拍也，今人所称“一拍”也。其律动，为一轻拍（拊）一重拍（搏）或一重拍（搏）一轻拍（拊）交替均等的节奏，是一种自然的与人类本能的律动节奏。王灼《碧鸡漫志》卷一“歌曲拍节乃自然之度数”一节云：

> 昔尧民亦击壤歌，先儒为搏拊之说，亦曰所以节乐。乐之有拍，非唐、虞创始，实自然之度数也。……嘉祐间，汴京三岁小儿在母怀饮乳，闻曲皆撚手指作拍，应之不差。

此自然之度数即自然之律动。其每一字即日本唐乐称之“一度拍子”之时值，据清康熙乾隆间《太古传宗》言琵琶三种板速时云：

> 更一板八点；中板倍之，则用一十有六点；慢板再倍之，则用三十有二点。

则八点一板者，即$\frac{1}{4}$拍，每小节一拍。十六点一板者，即$\frac{2}{4}$拍，每小节二拍。三十二点者即$\frac{4}{4}$拍，每小节四拍。故知古来拍句中之一字，或“一度拍子”，为琵琶之轮指或滚

指八下，所谓八点。急曲则每拍八点之速度加快也。今人谓唐宋乐“一字一拍”，此盖误读王灼《碧鸡漫志》“一字一拍不敢辄增损”而致，其言“一字（或一谱字）一句（或一拍）不敢随意增损”，非言一字皆一拍。从今存敦煌唐琵琶乐谱中可见已有“、”（顿）号加减速度，至宋乐，更有敦（顿）、住、掣三种拍速（或字速）。沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷一云：

> 燕乐中有敦、掣、住三声。一敦一住各当一字；一大字住当二字；一掣减一字。如此迟速方应节。

沈氏所称“敦”，即顿，即敦煌唐琵琶乐谱中之“、”（顿）号。此三种拍速在张炎《词源》之“讴曲旨要”中称：

> 大顿声长小顿促……大顿小顿当韵住……顿前顿后有敲掯……抗与小顿皆一掯。

又曰：

> 反掣用时须急过。

此所言小顿即沈氏所言之“敦”，大顿即其“大字住”，小住即“住”，反掣即“掣”。沈氏所言住、顿“各当一字，一大字住当二字”及“掣减一字”亦在此得以印证。今查姜夔《白石道人歌曲》在俗字谱下所标符号，在“当韵”处所用有“ゥ”与“リ”二字，ゥ多用于慢曲，リ多用于令曲，故ゥ当为大顿（大住），即沈氏所称“一大字住”。而リ则为小住。又有“ㄱ”字或在句尾，或在转捩处。此即张炎所称“小顿”。丘琼荪老《白石道人歌曲通考》中已有确论。惟其反掣符号，应是两字当一字者，亦如唐谱之未见。近中央音乐学院吴文光教授偕其弟子赵晓楠在旧籍中寻见宋史浩《鄮峰真隐漫录》中《柘枝》旁谱两节（见《中国音乐学》2000年4期《关于大曲〈柘枝令歌头〉〈柘枝令〉俗字谱及其考·译》），谱字下亦有“ㄱ”与“ゥ”，即小顿与大顿。又有一处标有“住”字，当与“リ”同。故据上可知词乐中之字拍一般应为以下几种：
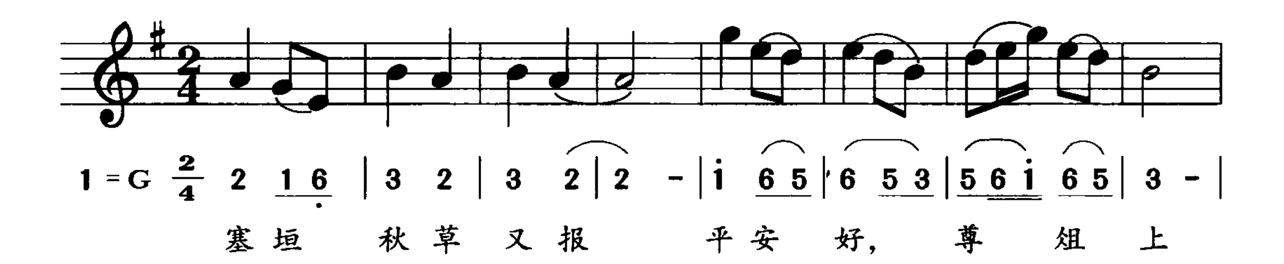
1. 一字一拍（一度拍子）。
2. 加ㄱ、加リ者，一字二拍（顿、住各当一拍）。
3. 加ゥ者，一字三拍（“一大字住当二字”“大顿声长小顿促”）。
4. 反掣处，二字一拍（“一掣减一字”，“反掣用时须急过”）。
5. 停止，（“停声待拍”）。

这种字拍节奏我们借用保留在日本的我国明代宫廷宴乐乐谱——《魏氏乐谱》的计拍形式来说明，因为这种竖格工尺谱的节奏是处于拍句与板眼之间的格式。由于版面所限，兹将其改为横格式：

	掣					大顿（ㄅ）				小住（‖）				小顿（ㄱ）	
尺	上四	工	尺	工	尺			仕	五合	五	合工	合五仕	五合	工	
塞	垣	秋	草	又	报			平	安	好		尊	俎	上	

（辛弃疾《千秋岁》）

这段乐谱翻译过来应是：



其每一格即一字（一度拍子），“报”字三格，即大顿，“上”字两格，不在韵上，为小顿。“好”字本即谱字“五”占两格，乃小住，“五”后“合工”为下掣之倚音，起修饰作用者。将两格（二字，或二度拍子）定为一自然小节，正反映了拊搏的节奏实际。

第六节　拍节之变与词曲分疆

当张炎著《词源》对词之乐体、文体进行规范性的总结时，词乐已走向衰亡，而被新兴的南北曲乐所取代。南北曲即为宋代曲乐在南宋演变为南戏，在元演变为杂剧之新乐体。宋代曲乐就是张炎《词源》中提到的“缠令”、“诸宫调”、以及唱赚等。缠令，《词源》谓“其拍颇碎”，宋人耐得翁《都城纪胜》（“瓦舍众伎”条）又谓其为唱赚之本体，谓“唱赚在京师日，有缠令，缠达”云云。缠令其乐不传，而唱赚乐谱，犹存于宋人陈元靓撰《事林广记》中，其中又附唱赚之“遏云要诀”，所言尾声“三句”“十二拍”与乐谱正合。既言“三句”，谱也恰为三句，当为三拍，而此为“十二拍”，正《词源》所称“其拍颇碎”。而细按其“十二拍”，非谓“句拍”，而是“节拍”，其一拍已指一个小节，即已将句拍析为节拍，此拍亦即南北曲所称之“板”。以

小节为单位，在节奏上比句拍又进化了一步，而其正为曲拍之代表，而词乐至亡亦无此变。元初戚辅之《佩楚轩客谈》谓：

> 赵学士子昂……又云歌曲八字一拍。当云乐节，非句也。夫乐不用拍板，以鼓为节。当云板（乐）鼓对用，犹佳。

此条在宛委山房本与涵芬楼本《说郛》中，原文两本互有出入，此引文为与两本对勘酌定者。戚、赵与张炎同为由宋入元者，其说“歌曲”之“八字一拍”，已云其为“节”，“非句也”。其后百五十年，已词亡曲兴，杨慎之《词品》卷一“填词句参差不同”一条，论秦观《水龙吟》之拍句云：

> 如秦少游《水龙吟》前段歇拍句云：“红成阵、飞鸳甃”。换头落句云：“念多情但有，当时皓月，照人依旧”。以词意言，“当时皓月”作一句，“照人依旧”作一句。以词调拍眼，“但有当时”作一拍，“皓月照”作一拍，“人依旧”作一拍，为是也。

杨慎于此所言“一拍”“一拍”者，既非词乐之句拍，亦非燕乐之字拍。实即曲乐之节拍，即南北曲之板。今人多引杨慎说以论唐燕乐与宋词乐之拍（见席臻贯《敦煌古乐》一书《唐五代敦煌乐谱新解译》篇，《中国社会科学》1999年第1期载葛晓音等《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文），实际上已将词乐之句拍与曲乐之节拍（即南北曲之板）混为一谈。

第三章 《白石道人歌曲》词乐谱真貌

姜夔《白石道人歌曲》四卷，南宋嘉泰二年壬戌（1202）钱希武刊刻，此本沉没五百年，历经元明清初，陶宗仪于元至正十年（1350）据钱本手抄之本始现人间。继而陆宗辉据之刊成《白石道人歌曲》六卷（又合诗集二卷）于乾隆八年（1743）；张奕枢据之刊成《白石道人歌曲》四卷于乾隆十四年（1749）。清末朱孝臧又据另一陶抄过录本（即江炳炎抄本）刻《白石道人歌曲》六卷，收入《疆村丛书》。然其所据皆为过录陶抄本，而陶抄原本及过录本则亦淹没无闻。《白石道人歌曲》中有十七首词作缀有旁谱，“歌词之法”即词乐，世间仅留此一线，故向为治词乐者所重。二百年间张文虎《舒艺室随笔》校谱于前，郑文焯订律其后。近人唐兰《白石道人歌曲旁谱考》、夏承焘《白石歌曲旁谱辨》已启谱字解读之先。杨荫浏《宋姜白石创作歌曲研究》、丘琼荪《白石道人歌曲通考》为现代对十七首旁谱解读与研究之集大成者。然于原谱至今尚有悬解者数条，如：高五与五字是否有别？《角招》旁谱缺一字，究为衍字还是谱残？倘为谱字有缺，所缺为何字？《凄凉犯》为何调犯何调？曲中何处入犯，何处归本调？杨书所校勘谱字数十处，丘书之考订又过之（所谓“修改者凡一百二十余处。”），其有何依据？《白石道人歌曲》乐谱原貌究竟是怎样的？又，杨、丘二老对十七首旁谱之解读今译已是半个世纪前之事，迩来新出现之文献资料日多，而今人于古乐旧谱研究之新成果亦益富，故而利用新材料与新成果重新解读翻译这十七首古谱，揭示出宋代词乐之真貌，亦有其必要与可能。

第一节 《白石道人歌曲》词乐谱真貌揭示

1. 十七首旁谱不皆为自制曲

对于十七首旁谱，杨书径名《宋姜白石创作歌曲研究》；丘书则一再称“十七首自度曲注俗谱字”，皆以十七首统视为姜夔自度。今人仍沿上说，如高等教育出版社 1999

年8月出版之《中国文学史》第三册第五编谓：

> 与周邦彦一样，姜夔也长于自度曲。他的十七首词自注有工尺谱，是今存惟一的宋代词乐文献。

“工尺谱”、“惟一宋代词乐文献”皆为不确之说。又如《中国社会科学》1999年第一期发表的葛晓音与日本户仓英美合写的《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文“声辞配合的基本规则”一节中称：

> 中国目前最早的能看出词乐关系的乐谱是姜白石自度曲十七首的旁谱。

将十七首旁谱皆视为姜夔自制，实为失查。实则十七首旁谱中有当时流行词调《鬲溪梅令》与《杏花天影》两首，又有翻译唐代乐曲《醉吟商小品》与《霓裳中序第一》两首，及范成大所谱有曲无词之《玉梅令》。余者方为姜夔“初率意为长短句，然后协以律”之自制曲。此在《四库全书总目》是书提要及夏承焘先生《姜夔的词风》（《月轮山词论集》中华书局1979年9月版）中皆有明言。

2. 鲍廷博手校张刻《白石道人歌曲》之“底本”

今见有旁谱之《白石道人歌曲》，非张刊即陆刻。《彊村丛书》本虽另据江炳炎转抄本，其出甚晚，据者亦稀。而张刊虽有翻刻，犹甚稀见。陆刻则因《四部丛刊》与《四部备要》而行于世。自清张文虎至今世夏承焘与杨、丘诸老皆困于《白石道人歌曲》字谱之辨识考校，故亦皆向往得见陆刻张刊所据之陶氏原抄。可喜的是，1987年1月四川人民出版社影印出版了清鲍廷博手校张奕枢本《白石道人歌曲》四卷一册。书中朱批墨涂处时时标明其所据之“底本”。从鲍氏校语中可见，此“底本”确非尚见于人间之白石词集所比，其是否即为陆本或张本所据过录陶抄之原书，尚难确定。然而我们也已经通过鲍氏用此“底本”与张本、陆本的对勘，以及校语中对“底本”的描述，看到了十七首旁谱的很多本来面目。

3. 《醉吟商小品》非为上下两片

《醉吟商小品》其乐本为唐人无拍之调子品，姜夔译谱后据曲情填写了曲辞，分为六句，实为单片之曲。自清人万树《词律》及《钦定词谱》皆断为上下片。而同出于陶抄之陆本则不分段，张本却亦断为两片。此后治词者皆依例分为两片，至治乐者也将是曲裂两段。于版本，夏承焘《白石集版本小记》更云张本将此曲“定为双调，亦胜他本”。然是曲既为单只小品，且陆刻不分段之体亦当有版本依据。故而《醉吟商小品》究为单只或为两片，遂存是疑。今查鲍氏手校，其于此曲先以黄笔批道：

陆刻不分段。

复以朱笔标出：

底本与陆同。

可见陆本之不分段确有所据，即张陆二刊之“底本”。乐曲既为单只，原本亦不分段，故将《醉吟商小品》裂为两片之说则应予纠正，而还此曲单片之原貌。

4. 《霓裳中序第一》等曲分段

《白石道人歌曲》中《霓裳中序第一》、《长亭怨慢》、《角招》三首本为两段之曲，其分段自张陆二刻及词谱、选本皆无异议。而倘依谱按拍断句，则上述三词过片节奏实为抵牾难安。今查鲍氏校语，其于《霓裳中序第一》上片尾“颜色”与下片起“幽寂”之间划一连线，并以墨笔批道：

原本“幽寂”断。

即原本是将陆张二刻及今见诸本此词下片之起首“幽寂”划入上片，作为上片结尾。而《长亭怨慢》则以朱笔在上片尾“如此”与下片首“日暮”间划一连线，然后用朱笔标明：

底本“日暮”断。

即“底本”是将“日暮”一语断入上片，作上片结尾的。同样《角招》一词在上下片之间亦有朱笔连线，并以朱笔批道：

底本“犹有”断。

即“底本”是将“犹有”作为上片结尾的。鲍廷博在《淡黄柳》一词上下片之间亦划一连线，以朱笔标识：

底本“正岑寂”断。

即将“正岑寂”这一短语作为上片结尾。今查双照楼覆宋之《绝妙词选》及毛晋《宋六十家词》本所载上四词中之《长亭怨慢》，其“日暮”二字与《淡黄柳》中“正岑寂”三字亦为断入上片。《淡黄柳》中“正岑寂”倘依是说，则《霓裳中序第一》之

“幽寂”一拍（句）、《角招》之“犹有”一拍（句）与《淡黄柳》“正岑寂”一拍（句）皆有所归，而形成上九拍（句）下八拍或上下各五拍（句）之均数。而《长亭怨慢》之“日暮”，无论依韵还是就拍，本皆应归之上句，不然上片以“如此”结，（则成无韵之尾。这样亦形成上片九拍（句），下片八拍（句）之均数（以上四曲参看后节之译谱）。

另外，《白石道人歌曲》中无谱之词如《眉妩》，鲍氏亦在上下片之间划以连线，出校语为：

> “无限”断。——底本。

此词亦当将“无限”二字断为上片。又《月下笛》上下片之间也有连线，其校语为：

> 底本“凝竚”断。

亦为将下片起句之“凝竚”二字断为上片。《法曲献仙音》一词同在上下片之间划有连线，以朱笔作校语谓：

> “屡回顾”断。

从用朱笔看，此条亦当据自“底本”。覆宋本《绝妙词选》与此断法相同，或为出自同一版本。

从以上带有旁谱的四首来看，“幽寂”、“日落”、“犹有”“正岑寂”四短语皆与前句（前拍）成“斛斗”势（“斛斗”见下）。无谱之《月下笛》、《眉妩》及《法曲献仙音》亦当如此。盖“斛斗”体短语或句其划分上下片，当与全词均拍有关。故词之断句与划片则应有按曲文与曲乐两种，以上五首“底本”之划片是按曲乐分割。《白石道人歌曲》其音乐本貌亦于此可见一斑。

5. “筋斗”体

陈元靓《事林广记》卷七续集文艺门有《遏云要诀》讲唱赚之法，其中屡言“巾斗”，如：

> 三拍巾斗煞。
> 三拍出声巾斗，又三拍煞。

“巾斗”即“筋斗”，今语谓“跟头”。故所谓“筋斗”者，盖反复前句之尾成后句之首，首尾翻复成跟头之势。查《事林广记》同卷又载《愿成双》套曲乐谱，其中有

《赚》，并在第五拍与第六拍之间标出“巾斗”二字。从谱字上看，第六拍共三字为：

恰为第五拍之末三字。又此套中《狮子序》尾之字谱为：

又恰为尾前一拍末二字，此亦当筋斗（巾斗）。而此筋斗又是在“重头”之前，即前段之尾，如同前面提到的《白石道人歌曲》中《霓裳中序第一》等曲那样。筋斗一体在宋乐中既为普通应用者，在《白石道人歌曲》中亦应为多见之体。今查十七首有旁谱之曲共有筋斗 14 处。其中用片尾 8 处，句中 1 处，过片 5 处。

用于片尾者：

《霓裳中序第一》前片尾：仿佛照颜色、幽寂。

《扬州慢》前片尾：都在空城。

后片尾：知为谁生？

《长亭怨慢》前片尾：不会得青青如此、日暮。

后片尾：离愁千缕

《淡黄柳》前片尾：江南旧相识，正岑寂。

《惜红衣》前片尾：西风消息

《角招》前片尾：遣游人回首，犹有。

用于过片者：

《暗香》前片尾：瑶席　过片首：江国

《疏影》前片尾：幽独　过片首：犹记

《徵招》前片尾：此行还是。过片首：迤逦

《凄凉犯》前片尾：度沙漠　过片首：追念

《翠楼吟》前片尾：夜寒风细。过片首：此地

用于句中者：

《石湖仙》下片玉友金蕉、玉人金缕。

6.《霓裳中序第一》“字谱淆乱”问题

此曲与《醉吟商小品》皆为姜夔译自唐乐谱，所谓“音节闲雅，不类今曲”，故其谱面颇不类十七首中其他宋时流行词乐及姜夔与范成大创作之曲。谱面上一个明显特征为节拍号（或称延长符号）甚少，加入陆本“坠红”两句旁谱错乱，故清人张文虎《舒艺室馀笔》谓此曲：

叶韵处多脱拍，字谱亦多淆乱，无可整理。

然此曲字谱倘依张文虎所用张刻，并非“淆乱”至“无可整理”。今核之鲍校，此曲仅有字谱依“原本”（似亦指“底本”）改动五处，即“落”、“人”、“庾”、“坊”、“侧”之旁谱。而除“人”之旁谱由“一”改“ㄱ”，“庾”旁谱由“ㄥ”改“ㄥ/”，“坊”旁谱由“ㄱㄱ”改“ㄱ/”确为订误，其余二处仅笔画小异，非勘误。另外，如丘老、杨老所疑“索”字旁谱之“ㄴ”据律当用“ㄥ”，属于对此曲所用音阶理解问题，并非谱字有误。盖此曲与《醉吟商小品》皆由姜夔译自唐人乐谱。《醉吟商小品》既为双调，依宋律亦不应用“ㄴ”，然曲中有两处出现，盖姜夔所见原谱如是，《霓裳中序第一》中所见“ㄴ”字亦当如是。丘、杨二老所指其余几处，已尽如鲍氏依“原本”所校改者。而“坠红”二句陆本朱本之错乱，丘老已有明言。张刻于此无误，鲍校并无异词，可见“原本”亦即如此。

张文虎所谓“叶韵处多脱拍”，丘老亦同此见，并提出本曲中之“极”、“力”、“客”、“织”、“陌”、“碧”字“皆均拍所在，悉当加ㅣ|号”。此盖亦由不解姜夔本为依唐乐原谱填词，而原谱每拍（句）谱字如此之数，其尾字亦并无相当二字（二拍）之顿也。故无“ㅣ|”号。

7.《角招》之《永乐大典》本乐谱的发现与所缺谱字之谜的破解

《燕乐新说》完成之后，惊奇地在残存《永乐大典》卷二二六五中发现其所录《白石道人歌曲》中《角招》词，竟然缀有宋俗字乐谱。此件所抄距自陶宗仪过录本不足五十年，当与陶本同为直接出自宋刻者。

此件谱字与词文错落书写，与今见诸刊本在词文右侧逐字对应缀写旁谱之形式不同。此是否即宋刻原来谱式，已不可确考。今唯后面所引清抄宋史浩《鄮峰真隐漫录》中所存俗字残谱形式相类，但其仅二三行词文间嵌入数个谱字而已。今经将此件的谱字

与词文逐一排比对应，并与今传张、陆、朱诸刻本《角招》之词文旁谱比较之后，发现此件旁谱字划与今传诸本基本相同。唯其“大住”符号作“ソソ”，似是两个“凡”字，而不似今传诸本作“夕”，即“五”字。可能“ソソ”即“夕”之误写，但也不能排除宋本原刻即为此字。今传诸本皆源自陶宗仪过录宋刻之本，“大住”统一作“夕”或已经陶氏所规范。而《永乐大典》此件则并非出自陶抄，而为直接过录宋本者。辨之此件乐谱起字“一”与“ノ”似为二字，然“ノ”为“拽号”，非实谱。与张陆诸刻本对照，可知其实为“フ”之分写，乃为一个谱字。另外，此件落句结尾处连用两个“ヌソ”字（即“一”字之“大住”），此不仅与今传诸本《角招》谱字大异，而其余十几首乐曲亦无此情况。经核之此件与诸本《角招》旁谱数字全同，再将词文与谱字逐一比对，发现《永乐大典》此件于落句“问谁识，曲中心，花前友”之“问”字与前句末“奏”字间夺一谱字“ラ”（即“一”之小住）。证之诸本，依之曲情，可知其“奏”字旁之谱字“ろ”（“工”字“小住”）应为“问”字之谱，而“奏”字之谱应为“ラ”（“一”之小住），因为二谱字形近而抄落一字。如此看来，《永乐大典》此谱结尾之两个“ヌソ”字，当应为抄谱者因前面误夺一字，而在结尾处重复一字充数。从整体来看，《永乐大典》此件旁谱与张本相近较多。

《永乐大典》中姜夔《角招》一词及旁谱的发现，亦为我们破解《解招》旁谱缺字这一困扰学界二百年的难题，提供了证据。今传诸本《角招》第一行旁谱皆缺一字。陆本缺在第二句末“垂柳”与第三句“自看烟”之间；张本缺在“柳”字处；朱本缺在“西湖尽是垂杨”之“西”处。于此前人众说纷纭。一为“衍字”说。清张文虎《舒艺室馀笔》（彊村丛书本）云：“汪曰桢云‘西’字衍。”朱孝臧《彊村丛书》本《白石道人歌曲》校语云：

> 按宋赵以夫、元邵亨贞俱有是调，是句俱作九字。此缺一旁谱。“西”字疑衍。

夏承焘先生《白石诗词集》（人民文学出版社 1959 年 1 月版）依此说，删掉词文之“西”字，作：

> 为春瘦，何堪更绕湖尽是垂柳。

另一种看法为“缺谱字”。杨荫浏先生《白石道人创作歌曲研究》（音乐出版社 1957 年版）以为所缺谱字在“是”处，当添谱字“一”，断其句为：

> 为春瘦，何堪更绕西湖，尽是垂柳。

丘琼荪《白石道人歌曲通考》（音乐出版社 1959 年版）则依张本，在“柳”字旁加一“ㄋ”，断可为：

> 为春瘦，何堪更绕，西湖尽是垂柳。

而后我们曾在《燕乐新记》中据鲍廷博校语：

> “底本”“柳、自”二字傍共“厶”。

证明“杨、丘二字缺谱不缺字的判断是正确的。”而今发现的《永乐大典》此件所抄《角招》词文首三句之“湖”字前并无“西”字，而是：

> 为春瘦，何堪更、绕湖尽是垂柳。

此首三句，去掉“西”字，今传诸本与《永乐大典》此件谱字亦正相符合。由此证明了张文虎、朱孝臧、夏承焘之“衍”字说为正确，而杨荫浏、丘琼荪及《燕乐新说》初版之“缺谱不缺字”说为非是。此一桩争论了近二百年的学术公案据此可以了断。《角招》之译谱亦据《永乐大典》本对《燕乐新说》前译谱及原谱作了修订。

8.《凄凉犯》何犯何归

《凄凉犯》犯调与归宫问题，已见于前面论调乐犯调一节，可以参看。此曲既已通过吴文英《梦窗词》定为“仙吕犯双调”，又有杨荫浏之考证，其本调与犯调已明确无疑。而鲍氏所描述之“底本”，则又可见原谱曾在下片“等新雁来时”一句旁谱前“朱笔侧注一‘归’字”。则原谱在犯调、归宫处曾作标明。故知姜谱本于音乐标识颇详，然经不知乐者展转过录，原貌已失去不少，前所举数条，仅其一斑而已。

9. 张陆朱三本与“底本”之比较

张刻全依《白石道人歌曲》原本，而陆刻将原本六卷合为四卷，且又增入诗集，全非原本型制。其是否有据（丘老怀疑《白石道人歌曲》原有四卷之本）已无从查实。故鲍廷博其《知不足斋丛书》虽收陆本，而其校书则以张本。而于陆、张两本在姜词文字旁谱上，晚清以来诸家皆多张本而鄙陆本。张文虎《舒艺室余笔》谓：“合各本校之，觉总不如张刻之善。”夏承焘《姜白石词编年笺校》云：“（张本）其胜处在旁谱依宋本描摹，最少差误。”朱孝臧《彊村丛书》本《白石道人歌曲六卷》用乾隆二年江炳炎转抄符药林过录陶抄本。系清末发现之本，然朱刻已入民国，仅为近人所用。细核其旁谱，虽在张陆本之间，然较接近陆本而并异于鲍氏所称“底本”。今将四本旁谱谱字对勘如下：

词　题	张　本	陆　本	朱　本	底　本	应定谱字
鬲溪梅令	小[illegible]	小[illegible]	小[illegible]	小[illegible]	[illegible]
杏花天影	拂[illegible]	拂[illegible]	拂[illegible]	拂[illegible]	[illegible]
	桃[illegible]	桃[illegible]	桃[illegible]	桃[illegible]	[illegible]
	春[illegible]	春[illegible]	春[illegible]	春[illegible]	[illegible]
	风[illegible]	风[illegible]	风[illegible]	风[illegible]	[illegible]
	去[illegible]	去[illegible]	去[illegible]	去[illegible]	[illegible]
	燕[illegible]	燕[illegible]	燕[illegible]	燕[illegible]	[illegible]
	舞[illegible]	舞[illegible]	舞[illegible]	舞[illegible]	[illegible]
	算[illegible]	算[illegible]	算[illegible]	依张本未出校	[illegible]

续表

词　题	张　本	陆　本	朱　本	底　本	应定谱字
杏花天影	人lㄅ	人一ㄅ	人一ㄅ	人一ㄅ	一ㄅ
	成ㄣ	成厶	成厶	成厶	ㄣ
	暮五	暮ㄓ	暮ㄓ	暮ㄓ	ㄓ
醉吟商	暗ㄋ	暗7	暗7	暗7	7
玉梅令	疏ㄓ	疏ㄥ	疏ㄥ	疏ㄅ	ㄅ
	已7ㄅ	已7ㄅ	已ㄋㄅ	依张本未出校	ㄋㄅ
	梅ㄎ	梅ㄉ	梅ㄉ	梅ㄉ	ㄉ
霓裳中序第一	人一	人7	人7	人7	7
	照ㄐ	照厶	照ㄐ	依张本未出校	ㄐ
	坊77	坊刂	坊刂	坊7/	7/
扬州慢	程ㄎ	程ㄎ	程ㄎ	程ㄎ	ㄎ
	青ㄣ	青ㄅ	青ㄅ	青ㄅ	ㄅ
	黄7	黄刂	黄刂	黄刂	刂
	深ㄅ	深7/	深ㄋ/	深7/	7/
长亭怨慢	环今	环今	环今	环今	今
	有ㄋ	有ㄋ	有ㄋ	有ㄋ	ㄋ
石湖仙	舞ㄙ	舞ㄙ	舞ㄙ	舞ㄙ	ㄙ
暗香	树厶	树L	树L	树L	L
	碧ㄙ	碧ㄣ	碧ㄣ	碧ㄣ	ㄣ
疏影	窗ㄎ	窗77	窗77	窗77	77
惜红衣	边久	边ㄥ	边ㄥ	依张本未出校	久
角招	柳（空）	柳厶	柳ㄎ	柳厶	厶
	画厶	画厶	画L	依张本未出校	厶
	写厶	写L	写L	写L	L
	问ㄋ刂	问77	问77	问77	77
徵招	一ㄅ	一ㄋ	一7	一7	7
	成今	成ㄣ	成ㄣ	依张本未出校	ㄣ
	计ㄙ	计ㄣ	计ㄣ	依张本未出校	ㄣ
凄凉犯	追ㄋ	追ㄋ	追ㄋ	追ㄋ	ㄋ

续表

词　题	张　本	陆　本	朱　本	底　本	应定谱字
凄凉犯	漫ㄋ	漫ㄋ	漫ㄋ	漫ㄋ	ㄋ
	行ㄅ	行ㄋ	行ㄋ	ㄋ	ㄋ
	写勺	写ㄠ	写ㄠ	写ㄠ	ㄠ
	约ㄠ	约ㄠ	约ㄠ	约ㄠ	ㄠ
翠楼吟	峙ㄠ	峙ㄠ	峙ㄠ	峙ㄠ	ㄠ

以上共计四十三处，其中陆本、朱本与“底本”相同的有32处，张本与“底本”相同的仅有11处。以此可以看出，陆本虽于卷帙对原本有所变动，其与朱本在谱字上则可能更靠近姜谱原貌。

第二节　十七首旁谱的校订与解读

1. 对旁谱的校订与辨律是解读与译谱的基础

《白石道人歌曲》之旁谱实分两部分，即谱字与符号。谱字即书中所用ㄙマ一ㄥㄴ人フ||久ㄅ（丂）计十种俗谱字。十七首旁谱中的谱字实际需要校订者仅有少数笔画小伪者及前表中的列四十余处。而在ㄅ与丂，所谓“五”与“高五”的区别则又是一直纠缠未休的问题。所谓符号，即指旁谱中所用フ、||、ㄅ三种节拍符号，或称延长符号与ㄅ、丿即折拽两种倚音符号问题。对于这两种符号由于长期被张炎《词源》中“管色应指”指法符号所混扰，而对于其笔画小伪者产生误解，故亦有所淆乱。

谱字中需要校订者除上节涉及《霓裳中序第一》、《角招》二曲与四本谱字对比表中所列四十余处外，其他尚需勘正者有：

（1）《玉梅令》后片“拚一日”“日”字旁谱“ㄠ”诸家皆辨作ㄥ，然此曲即为高平调，其音阶应用フ而不用ㄥ，故全曲中仅此一“ㄠ”字，亦仅一处出现降Si，于音律，于音韵，于声调皆未合。其显系“ㄌ”之讹，故此次译谱已更正。

（2）“五”与“下五”、“一五”之分的问题。

《白石道人歌曲》卷一之“古今谱法”共十六音，最高为四清即黄清，用六；大清，用下五；太清，用五；夹清，用一五。实际上，此四清，黄清“六”是黄钟“合”的高八度音；大清“下五”为大吕“下四”的高八度音；太清“五”是太簇“四”的高八度音；夹清“一五”是夹钟“下一”的高八度音。从张炎《词源》与陈元靓《事林广记》看，其下一度音如下四、下一之俗字谱，是在其字外加圈，如下一，为㊀。

而四清音，白石所称“下五”，张炎《词源》用“[illegible]”，其“五”，反为[illegible]。白石所称“一五”，《词源》则称“高五”，为[illegible]。陈元靓《事林广记》却将白石之“下五”称“五”，“五”称“高五”，“一五”称“尖五”，淆乱之极。然从《事林广记》卷七续集所载《愿成双》套曲俗字谱看，其“五”字是写作“[illegible]”的。从“五”之草体讲，[illegible]与[illegible]相同，故《白石道人歌曲》中并未将两者加以区别。另外无论是《事林广记》所载《愿成双》谱，还是明人王骥德过录之《乐府浑成集》谱（见其《曲律》卷四所附），以及白石此谱，其低一律之下四、下一、下工与四、一、工在记载上皆同用不带圈者，故倘用低一律之“五”，如林钟均，无论称“下五”、“五字”（事林广记）者亦同不必画圈，这是通例。而如用高一律之“五”，如夹钟均、夷则均，即姜夔所称“一五”，张炎所称“高五”，《事林广记》所称尖五。此音实为“一”（夹钟）之清音，即高八度之一，在俗乐歌舞曲中一般是不用的。倘用，是用“[illegible]”，即“一”加“[illegible]”，如《徵招》中“不来游”之“不”字旁谱。而不是白石谱或《事林广记》中之[illegible]。故《白石道人歌曲》中旁谱中之“[illegible]”与“[illegible]”为同一谱字，并无五与高五之分。今将其用“五”字旁谱之十五曲所见之字形统排列如下，以见“[illegible]”与“[illegible]”实为同字。

《鬲溪梅令》　浪粼粼　小横陈（据“底本”，下同）

《杏花天影》　低拂　待去　金陵路　日暮

《玉梅令》疏疏雪片　几树　公来　梅花　为酒

《霓裳中序第一》渐疏　流光　吟壁　涓涓

《扬州慢》　佳处　乔木　词工　仍在

《淡黄柳》单衣　寒恻　携酒　小乔

《石湖仙》今古　金蕉　玉人　槐府

《暗香》攀摘　而今　相忆　曾携

《疏影》苔枝　修竹　昭君　归来　金屋　还教

《惜红衣》换日　城南　说西风　水陌　红衣　沙外　三十六陂

《角招》三十六　曲中心

《徵招》几何时

《秋宵吟》丁丁　催晓　情怀　烟草　归来　萦绕　今夕何夕

《凄凉犯》绿杨　渐远　情怀　想如今

《翠楼吟》毡幕　高峙　芳草　情味

以上“五”共出现66次，写作“𠀀”者14次，写作“𠀀”者8次，其余皆作𠀀。其所表音，并无下五、五与高五之分。“𠀀𠀀”（六五）此一音组，白石自度歌曲中使用最多，上述用“五”之66次，属此音组者达42次，而其或作𠀀𠀀，或作𠀀𠀀、𠀀𠀀，并不一致。故“五”之基本形体为𠀀，而𠀀、与𠀀亦皆其异形。而作为夹钟清者，姜夔谓之“一五”，在十七首旁谱中仅出现一次，其用“一”，而非用“五”。此即前面提到《徵招》中“似怨不来游”句中之“不”字旁谱。

2. 折拽（掣）符号

《白石道人歌曲》卷一“古今谱法”后又有“折字法”，谓“折字”是向上“微高”之音。又言“折字”为篪笛所用。据《词源》“管色应指字谱”其“ㄅ”为折号。而《白石道人歌曲》十七首旁谱中则为多见之符号，杨老统计为73处。丘老主张为“限于向上，即有豁无落”之音。并提出“自基音上生四律（小三度，间用大三度）”。此即折声，《事林广记》卷七续集所载“总叙诀”所谓“折声上生四位”是也。按此折声实即今乐之上行之倚音（后倚音），如𠀀，其ㄅ，其相当于𠀀（ 1 $^{\frac{2}{}}$ ）或𠀀（ 1 $^{\frac{3}{}}$ ）最高上生四律。此种倚音在南北曲谱中亦为多见者，如《九宫大成》谱则以小字侧注之。上面所举之谱即为上$_{人}$，或上$_{工}$。此种情况，杨荫浏老处理为附点音符，为（1. 2），亦通，然既其并非实际谱字，仍视为倚音较善。

与“ㄅ”（折）号相关者为旁谱中之“丿”号，其形为书法之撇。此符号据杨老统计在十七首旁谱中共见八十六处。丘老又以其长短分为两种，然实为一种符号笔画之小异。《词源》“讴曲旨要”所谓“折拽悠悠带汉（叹）音”，“拽”即指此号。《事林广记》“总叙诀”所谓“折声上生四位，掣声下隔一宫”，“掣声”亦指此种符号。“下隔一宫”实亦下行四律，即下折音。故此种符号并同于折号，为下行之后倚音。如𠀀，当为𠀀，（ 1 $^{\frac{7}{}}$ ）或𠀀（ 1 $^{\frac{6}{}}$ ）在《九宫大成》谱标为上$_{乙}$或上$_{四}$。

然在杨老所统计之八十六处“丿”号中又有一种其认为是“以延长音代替拽音之例”，如《长亭怨慢》中之“阅人多矣”四字旁谱。此系白石谱中“四字拍”（四字

句）的一种特殊情况，详见后文专论“四字拍”部分。

综合上述我们可以对于ㄣ（折），丿（拽、掣）两种符号下一个结论：即其共为倚音符号，ㄣ（折）为上行倚音，最高以上升四律（上升四位）为限；丿（拽、掣）为下行倚音，最低以下降四律（下隔一宫）为限。这样即已包括了丘、杨二老所说的装饰音、过音、迂回音以及传统声乐所说的豁，或称霍（上行倚音）落（下行倚音），在译谱时也能有相应之符号。

3. 顿（敦）、住、抗

唐宋乐曲以拍（句）为单位，今存敦煌唐乐琵琶古谱以“口”为拍号，《事林广记》中所收《愿成双》套曲俗字谱则以“丿”为拍号。《白石道人歌曲》为声乐谱，其文句即乐拍，故无拍（句）号。其节奏号为时值符号。按宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》提到时值符号有敦（顿）、住、掣三种。敦（顿）住为增值号，所谓“一敦（顿）一住各当一字，一大字住当二字”。即敦（顿）与住号本身相当于一字（一分拍）的时值，加上所在谱字便为二字（二分拍）的时值，而大位（大字住）则本身相当于二字（二分拍）的时值，故有大住符号之谱字应是三字（三字拍）的时值。而掣为减值符号，“一掣减一字”，故“掣”使二字当一字。张炎《词源》“讴曲旨要”提到顿、住、抗、掣四种“声”，亦指声之长短时值。所谓顿：

大顿声长小顿促
大顿小住当韵住
顿前顿后有敲掯
抗与小顿皆一掯

以此看来所谓“小顿”，即沈括《补笔谈》之“敦”，当一字者。而“大顿”亦即沈氏所谓“大字住”，或谓“大位”，故而顿、住当同为一声，“大顿小住当韵住”，即大顿、小顿，也可称为大住、小住，是在歌曲中押韵处，需拖长音，所谓“歌咏言，声依咏”处。咏，永也，拖长音，也即韵也。查《白石道人歌曲》十七首旁谱中，其于押韵处所用符号共两种，即：

ゥ、り。

“ゥ”大致用于慢曲，个别见于近词，当为大顿、或大住。“り”则用于小令，当为小住，或小顿。“讴曲旨要”中又有“抗声”：

抗声特起直须高，抗与小顿皆一掯。

“抗”是与小顿或小住一样长短，但不是“当韵”而用。十七首旁谱中又有一种延时符号，即“フ”。杨老认为“フ”即“リ”，是“リ”之草体。然两者在谱中使用自有区别，前云“リ”为小顿，或小住，用于押韵处，而“フ”则正如丘老所云“所用的地位，极为广泛”。在十七首旁谱中共见八十一例（丘老统计八十处），而在住韵处者仅十二处（丘老统计二十二例，因断句不准，故不取）。其他用于句尾、句中、句逗处皆有。有两个问题我们不能不注意，一是用于四字句（四句拍）者共十处，一为明显作切分音者有二十二处。（参见后附十七首译谱）故“フ”并非即顿与住，丘老以为此号当为张炎《词源》“管色应指字谱中之“打”，然“打”为箫管演奏指法，倘作为时值符号则难于表明其时值。而“讴曲旨要”中所谓“抗与小顿皆一掯”之“抗声”则应即“フ”号。“抗声”在元初燕南芝菴《唱论》中又谓之“杌声”，按“杌”为动荡不定之意，故杌声即南北曲中之“宕板”，现代音乐之所谓“切分音”。此次译谱即已将明显为切分音之“フ”号具实标出。

另外，除ゥ、リ、フ三种符号外，十七首旁谱的个别处还出现了少、为、カ等符号，杨老疑其为“同一符号‘ゥ’之不同写法”。甚为有见。按据白石此谱及最近发现之宋史浩《鄮峰真隐漫录》中所附俗字乐谱（详见后文）其住韵处亦书作“少”，盖ゥ为“少”之草书，而“少”则当即沈括所言之“大字住”者。而“カ”、“为”却应是“リ”即小住小顿之别体，《词源》之“管色应指字谱”亦恰将“カ”标为“小住”的。而“为”则是“カ”的异体。“为”号在十七首旁谱中共出现五次，即《扬州慢》“正黄昏”之“昏”字、《淡黄柳》“正岑寂”之“正”字、《暗香》“江国”之“国”字、《疏影》“江北”之“北”字、《凄凉犯》“误后约”之“约”字旁谱。然鲍校本于“正”字旁谱之“为”已据“底本”订正为“カ”，而“约”字旁谱之“为”则据“底本”校改为“ゥ”，故而仅有三处。而除《淡黄柳》中“正岑寂”之“正”字旁谱据“底本”改为“カ”号外，此曲中“马上单衣”之“单”字旁谱亦用“カ”字，故十七首旁谱中“カ”字仅出现二次。从译谱情况看，此三处“为”与二处“カ”之时值皆与“リ”相等。据上述，《白石道人歌曲》十七首旁谱中其时值号（延长号）应共三种：

ゥ（少少）：大顿或称大住，当二字（二分拍）加本谱字共当三字（三分拍）。

リ（カ为）：小顿或称小住，当一字（一分拍）加本谱字共当二字（二分拍）。

フ（丆）：抗，当一字，与小顿时值同。

4. 用律与宫调

多年来，由于我们一直未能对《白石道人歌曲》的乐律，实即宋代燕乐乐律及其

所用音阶弄清，故而影响了对十七首旁谱的解读与译谱。应该说，此十七首旁谱中无论是译自唐谱，还是记录的当时流行歌曲，以及标写的姜夔本人与友人的自制曲，皆即词乐，或谓之宋时俗乐、燕乐，其律已如上编《燕乐新说》所述，其所用宫调亦如本编论词乐部分所列举。即姜夔此谱所谓正宫（正黄钟宫）为唐乐之太簇（D），而其无射均之宫，俗称黄钟宫者，实唐乐之黄钟（C）。又据姜夔《过垂虹》诗称："自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫"，《角招》序称："予每自度曲，吟洞箫"，可知其所用律、谱字皆箫管之律、谱。《词源》中"管色应指字谱"之"管"，应为箫管，已见于上编《燕乐新说》"燕乐俗字谱"部分，今再将"管色应指字谱"与现代音高对应，以见其律。

								尖吹	筒音	尖吹			
管色应指	久（六）	り（凡）	フ（工）	人（尺）	厶（上）	一（一）	マ（四）	㇄（勾）	厶（合）	𠀉（五）	尖一	尖上	尖凡
现代音调	D^1	$^\#C$	B	A	G	$^\#F$	E	（^bA）	D	E^1	F^1	G^1	$^\#C^1$

此为箫管音色，而其律即姜谱所用之律。或谓姜谱用正律，并言《词源》之"八十四调图"与《事林广记》之"乐星图谱"皆为正律。此为不明宋俗乐亦用下徵律之实际，上编《燕乐新说》已有详考。今查姜谱中有《角招》、《徵招》二曲，自注为"黄钟清角"、"黄钟下徵"，以往颇疑其为正律黄钟之角、徵。而正律黄钟为 F，其谱字为下一，应中吕宫。其正角，即黄钟清角应为 A 调，谱字为 人。姜谱中《角招》结音为"一"，$^\#$F。实是俗乐正黄钟宫之正角。而《徵招》亦为俗乐正黄钟宫（D）之下徵，故其结音为 人（尺），乃 A 调，非正律之下徵 C 调。姜谱中共用俗乐调，即燕乐二十八调中九个宫调，据其结音，各调律高应如下表：

宫　调	结　音	音　高	曲　名
越调	久（六）	D^1	杏花天影、石湖仙、秋宵吟
正平调	マ（四）	E	淡黄柳
中吕宫	（下一）	F	扬州慢、长亭怨慢
高平调	一（一）	$^\#F$	玉梅令
双调	厶（上）	G	醉吟商小品、翠楼吟
仙吕调	厶（上）	G	鬲溪梅令
仙吕宫	（下工）	^bB	暗香、疏影
无射宫	（下凡）	C^1	惜红衣
夷则商	（下凡）	C^1	霓裳中序第一

除上述外，又有仙吕犯双调一首，即《凄凉犯》。不在俗乐调之正宫（正宫均、太簇均）之正角调曲（即《角招》）、徵调曲（即《徵招》）各一首。而以上之表，仅据其结音标出各调之音高，而以上各调调式各不相同，故而其结音所标音高在各调中唱名亦各不相同。如：

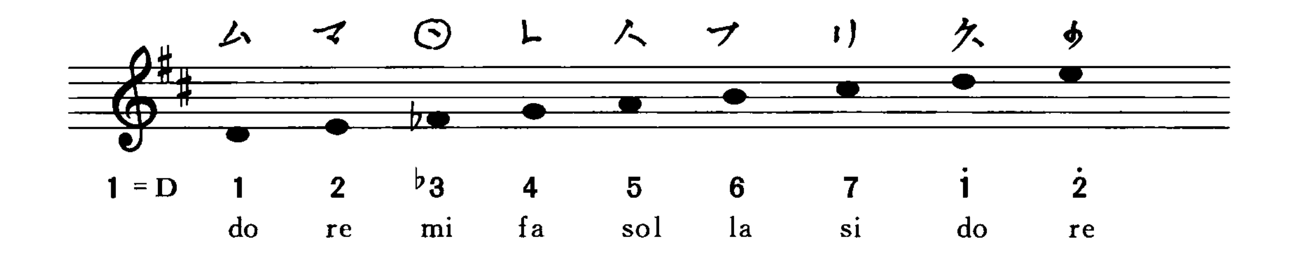
> 越调，结音为夂（六），音高为 D。越调为无射均（黄钟）之商，今称 C/商。故此音在无射均中读为 2（re）。
>
> 正平调，结音为ㄱ（四），音高为 E。正平调为仲吕均（道宫）之羽，今称 G/羽。故此音在仲吕均中读为 6（la）。
>
> 中吕宫，结音为⊙（下一），音高为 F。中吕宫在夹钟均（仲吕）为宫音，今称 F/宫。故此音读为 1（do）。
>
> 高平调，结音为一（一），音高为$^{\#}$F，此调在林钟均（南吕）中为羽，今称 A/羽。故于此均读为 6（la）。
>
> 双调，结音为厶（上），音高为 G，双调为夹钟均（仲吕）之商，今称 F/商，故在此均读为 2（re）。
>
> 仙吕调，虽其结音及音高与双调相同，但其为夷则均之羽，今称^{b}B/羽。故在此均不能读 2（re），却读为 6（la）。
>
> 仙吕宫，结音为㇇，（下工）音高为^{b}B。此调为夷则均之宫，今称^{b}B/宫。故其结音㇇读为 1（do）。
>
> 无射宫，结音为⑪（下凡），音高为 C^1，此调为俗称黄钟宫，为无射均（黄钟）之宫，今称 C/宫。故于此调读为 1（do）。
>
> 夷则商：其结音及音高虽与无射宫（黄钟宫）相同，然此调为夷则均之商，今称^{b}B/商。故此⑪不能读作 1（do），只能读为 2（re）。

从以上所列可以看出，《白石道人歌曲》所用宫调仍是仅有宫调式，即 1（do）调式；商调式，即 2（re）调式；羽调式，即 6（la）调式三种。其调高则是涉及到正宫均（D）、夹钟均（F）、仲吕均（G）、林钟均（A）、夷则均（^{b}B）、无射均（C）六种。

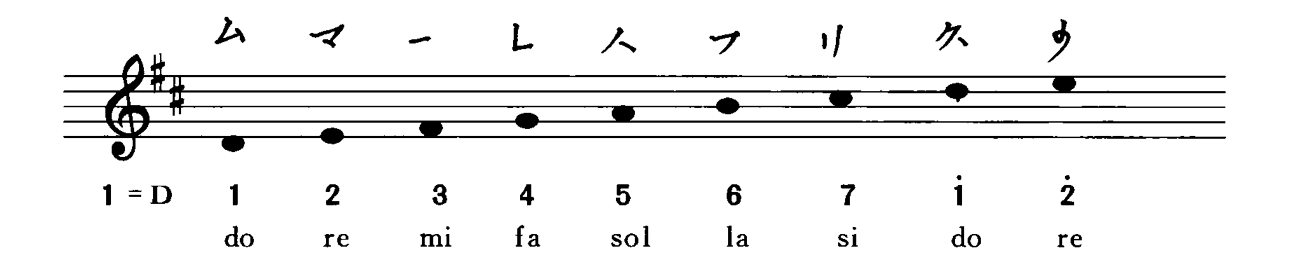
5. 谱字解读

《白石道人歌曲》中十七首旁谱为宋代燕乐俗字谱，与唐燕乐半字谱同属固定唱名谱，而异于明清以来之首调唱名工尺谱。自叶德辉《郎园读书记》、夏承焘老人《论白石的词风》称此谱为“工尺谱”以来，至今犹有相沿袭用者，然姜谱绝不能如工尺谱那样直读，而必须据其调律定其音阶，据其结音定其音高，据其调式定其唱名，方得每个谱字之音，此宋燕乐俗字谱解读之切要。今据《白石道人歌曲》谱字与《词源》“八十四调图表”、《事林广记》“乐星图谱”，将十七首旁谱谱字解读罗列如下：

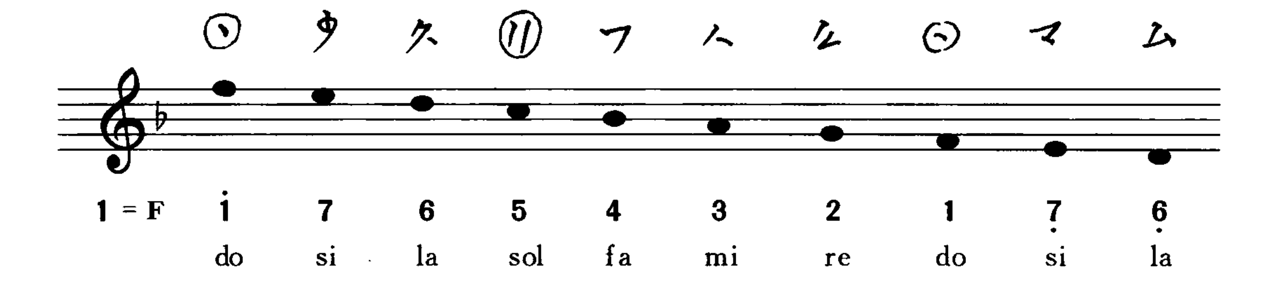
（1）黄钟清角：俗律正黄钟均之清角，角降半音。以清角“㊀”作结。



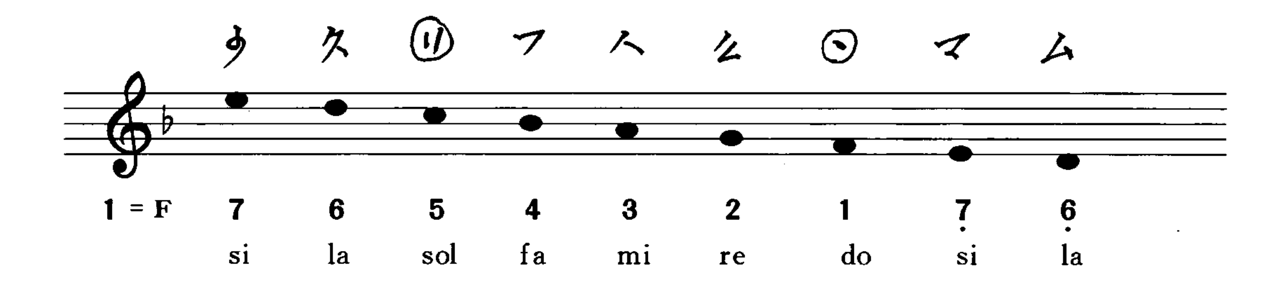
（2）黄钟徵：俗律正黄钟均之徵（非下徵），以徵音人作结。



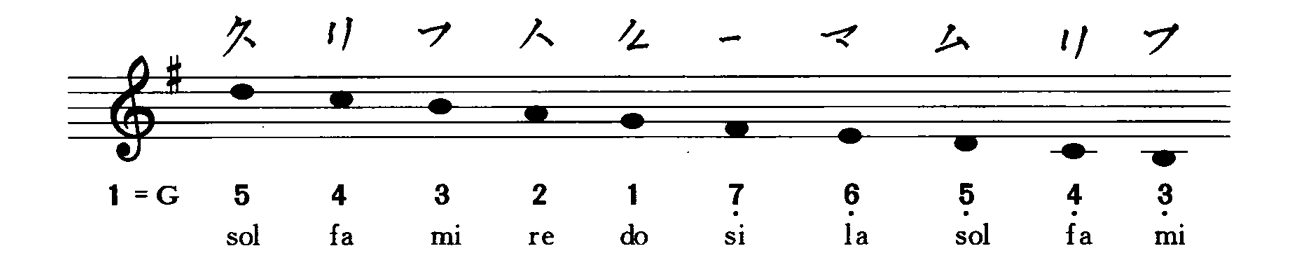
（3）中吕宫：俗律夹钟均（唐仲吕均）之宫，结音为㊀。



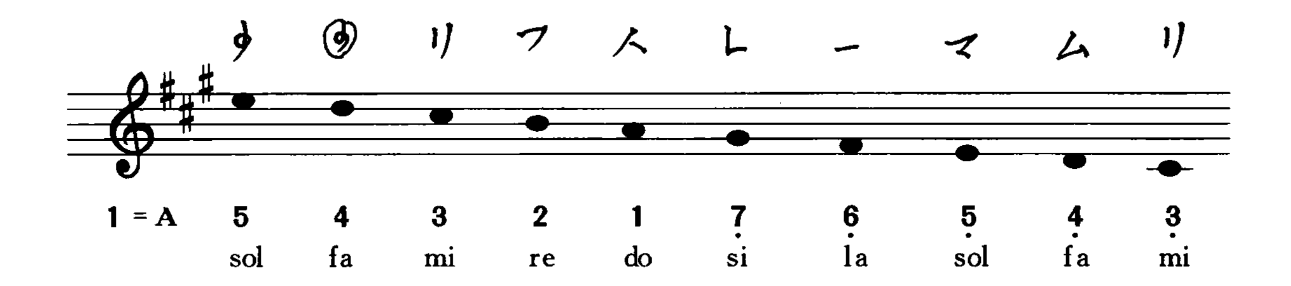
（4）双调：俗律夹钟均（唐仲吕均）之商，结音为ㄥ。



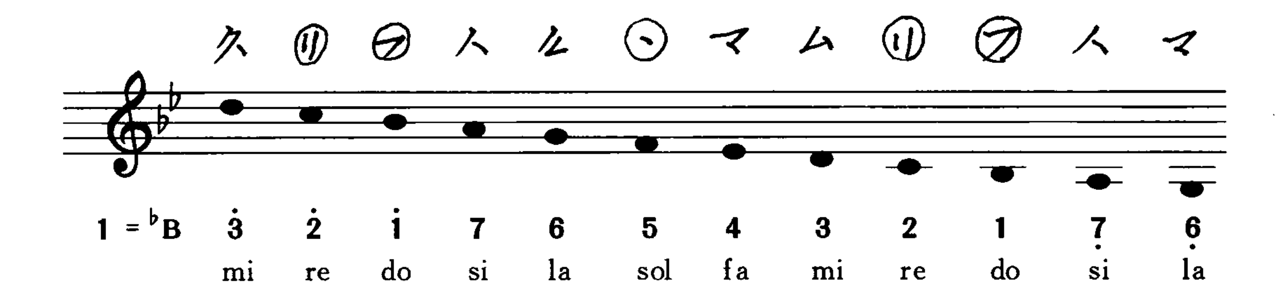
（5）正平调：俗律仲吕均（唐林钟均）之羽，结音为ㄱ。



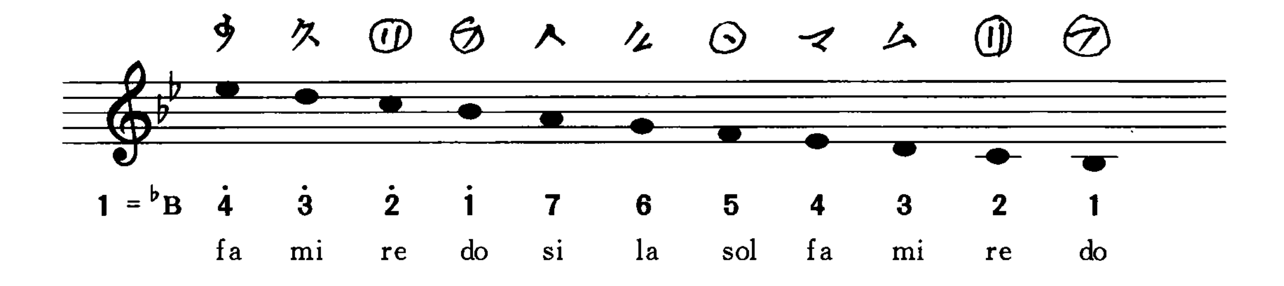
（6）高平调：俗律林钟均（唐南吕均）之羽，结音为一。



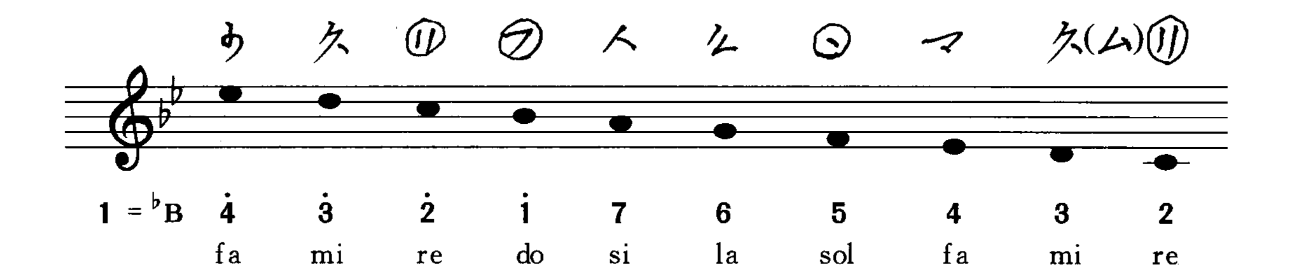
（7）仙吕宫：俗律夷则均之宫，结音用(ㄱ)。



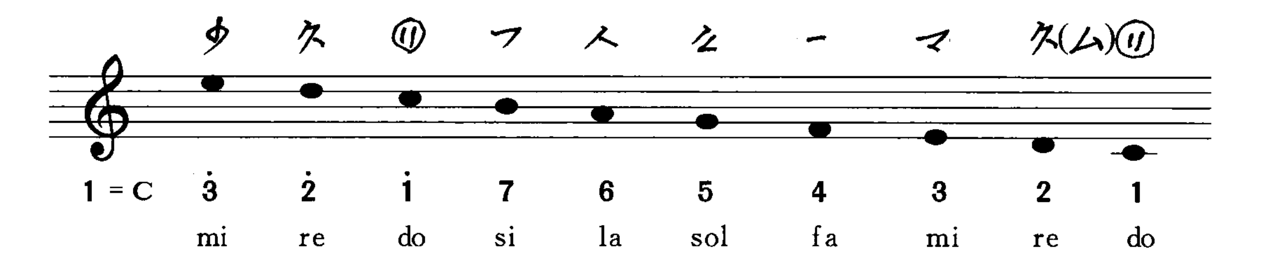
（8）商调（夷则商）：俗律夷则均之商，结音用(リ)。



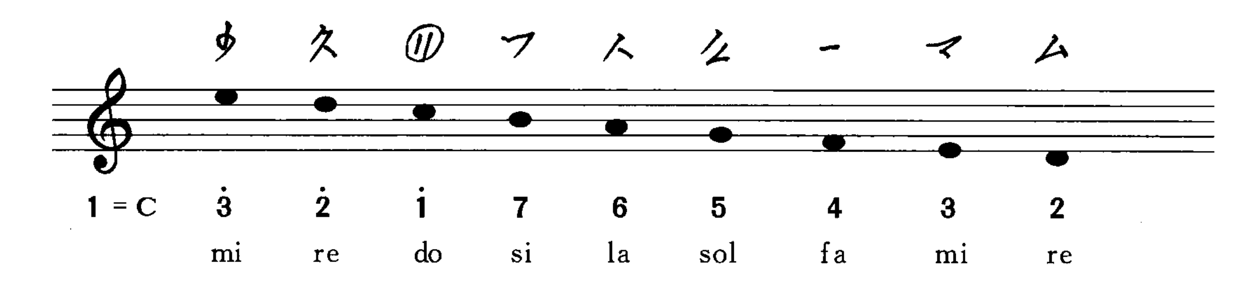
（9）仙吕调：俗律夷则均之羽，结音用ㄥ。



（10）无射宫（黄钟宫）俗律无射均之宫，结音用⑪。



（11）越调：俗律无射均（唐黄钟均）之商，结音为ㄙ。



以上即《白石道人歌曲》所用俗字谱之定调、音阶与唱名。而《凄凉犯》一曲既定为仙吕犯双调则其本调为仙吕调，即♭B/羽，犯调部分为双调，即 F/商。

6. 十七首旁谱之拍

姜谱因系声乐谱，以文句代乐句，故无如唐乐之敦煌琵琶谱以“○”为句拍，宋唱赚曲乐之《愿成双》套曲以“丿”为句拍。故历来解译《白石道人歌曲》之十七首旁谱虽有顿、住、抗之时值，而无唐宋乐之拍，即乐句。又多依南北曲之板为小节，故皆译作明清曲乐，已非唐宋乐原貌。今既知唐宋乐以句为拍，词乐则又依拍为句，故解译白石旁谱必先定拍（句），拍（句）定，则增字（增时）、减字（减时）各有限数，方能体现出宋词节奏原貌。

前及词乐节奏已明词乐之拍（句）即唐曲子之拍（句），其大体为八字（“八度拍

子”，今八拍）一拍（句）、六字（“六度拍子”，今六拍）一拍（句）与四字（“四度拍子”，今四拍）一拍。姜谱虽无拍（句）号，其拍（句）型亦当如此。而其划拍断句除可参照文句外，于谱字当视“顿”、“住”号之所在，《词源》“讴曲旨要”所谓“大顿小住当韵住”，亦指多在句末拍尾。另是参照今藏日本之《魏氏乐谱》，其为明代宫廷宴乐乐谱，乃仿古乐，即仿唐宋乐谱中有词乐近百首。其于拍句处皆标明打太鼓或打擅板，檀板用于起拍（起句），太鼓击于拍尾（句末），此当张炎《词源》“讴曲旨要”所谓“敲掯”者。其拍句或为八格（八字、“八度拍子”、今八拍），或为六格（六字、“六度拍子”、今六拍），或为四格（四字、“四度拍子”、今四拍）。倘八拍（句）曲，势必为檀板八击，而太鼓七击，此亦或为张炎所称“七敲八掯”。其词乐有的如《水龙吟》前有引曲一段，此又或为张炎所称“鞁”者。今据唐宋乐之拍句说与参照《魏氏乐谱》仿唐宋乐之划拍，质之顿、住、抗等延时符号，求得十七首旁谱节拍如下：

《鬲溪梅令》：八字拍，即今八拍一句。上片四拍（句），下片四拍（句）。

《杏花天影》：八字拍，即今八拍一句。上下片各四拍（句）。

《醉吟商小品》：四字拍，即今四拍一句。单片共六拍（句）。

《玉梅令》：六字拍，即今六拍一句。上下片各六拍（句）。

《霓裳中序第一》：六字拍，即今六拍一句。上下片之间有“筋斗”句“幽寂”，划入上片。故上片为九拍（句），下片为八拍（句）。

《扬州慢》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

《长亭怨慢》：八字拍，即今八拍一句。上下片之间有“筋斗”句“日暮”划入上片，故上片为九拍（句），下片为八拍（句）。

《淡黄柳》：八字拍，即今八拍一句。其上片结在“正岑寂”句，故上下片各为五拍（句）。

《石湖仙》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

《暗香》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

《疏影》：其谱式拍句全同于《暗香》。

《惜红衣》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

《角招》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

《徵招》：拍句同于《角招》。

《秋宵吟》：八字拍，即今八拍一句。其上片八拍（句），前四拍（句）与后四拍（句）谱字与歌辞句法皆同，即所谓“双拽头”。下片为八拍（句）。

《凄凉犯》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

《翠楼吟》：八字拍，即今八拍一句。上下片各为八拍（句）。

综上可见，就字拍讲，四字拍者仅一首，即《醉吟商小品》。六字拍者二首，为《玉梅令》与《霓裳中序第一》，皆为依唐宋人乐曲填词者，其余十四首则共为八字拍者，而

就均拍讲，《鬲溪梅令》、《杏花天影》皆为四拍（四掯匀）。《玉梅令》、《醉吟商小品》则为六均拍。其余有十二首为八均拍者，而《霓裳中序第一》前片多“幽寂”一拍（句），《长亭怨慢》上片多“日暮”一拍（句）。《淡黄柳》上片多“正岑寂”一拍（句），不知是否即为张炎《词源》所称“花拍”、“艳拍”？其“讴曲旨要”云“大头花拍居第五”，而《淡黄柳》之“正岑寂”拍（句）恰在上片第五拍（句），疑即所称“大头花拍”，然无旁证，姑识于此，俟考。

又，姜谱中所记顿、住、抗诸延时符号上下片或有参差，如《玉梅令》上片“背立怨东风”与后片“剪雪作新诗”谱字全同，而前片“风”谱字有“刂”，后片“诗”谱字则缺。然此“诗”字节拍显与“风”字全同。又如《石湖仙》中“浮云安在”之四句，按拍句其每字皆应有“7”号，然仅“在”字标写，余三字皆以“丿”号代。凡此皆非原谱标有，而在转抄中失掉，所谓“失拍”。而实为原谱即如此，正如后世南北曲所谓“抽板”，其前曲已标赠板，后曲则可省略，以识乐者自能知晓，故可“抽板”。姜谱亦为识乐者设，故亦可“抽拍”。以上所举“抽拍”有两种情形，即上片已标明，下片省略者；另即前举如“浮云安在”之四句（拍）式者。此种情况在姜谱中甚多，今列出如下：

《长亭怨慢》：阅人多矣　韦郎去也
《石湖仙》：浮云安在
《惜红衣》：细洒冰泉　墙头唤酒　维舟试望
《秋宵吟》：带眼消磨
《凄凉犯》：情怀正恶　漫写羊裙
《翠楼吟》：层楼高峙　天涯情味

以上句拍皆为今之每字两拍组成。

由于乐拍所限，十七首带有旁谱之词，其歌辞之断句有些与按诗文句读全然不同者，如：

（1）句读：过春风十里，尽荠麦青青。（《扬州慢》）
　　拍句：过春风十里尽，荠麦青青。
（2）句读：念桥边红药，年年知为谁生？（同上）
　　拍句：念桥边红药年年，知为谁生？
（3）句读：见说胡儿，也学纶巾欹雨。（《石湖仙》）
　　拍句：见说胡儿、也学，纶巾欹雨。
（4）句读：翠尊易泣，红萼无言耿相忆。（《暗香》）
　　拍句：翠尊易泣、红萼无言，耿相忆。
（5）句读：苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。（《疏影》）
　　拍句：苔枝缀玉、有翠禽，小小枝上同宿。

（6）句读：追念西湖上，小舫携歌、晚花行乐。旧游在否？（《凄凉犯》）

拍句：追念西湖上，小舫携歌晚花。行乐旧游在否？
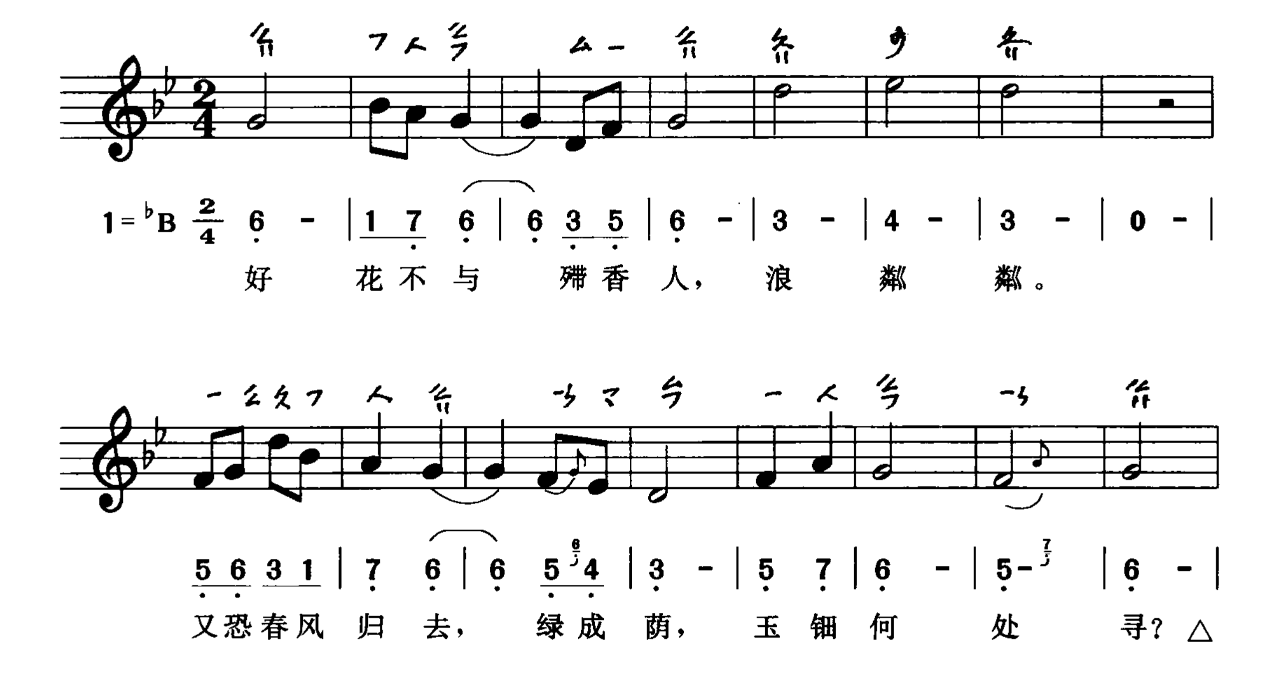
如上拍句，虽于读词者大可不必，然欲知词乐之拍句原貌者则不能不知。
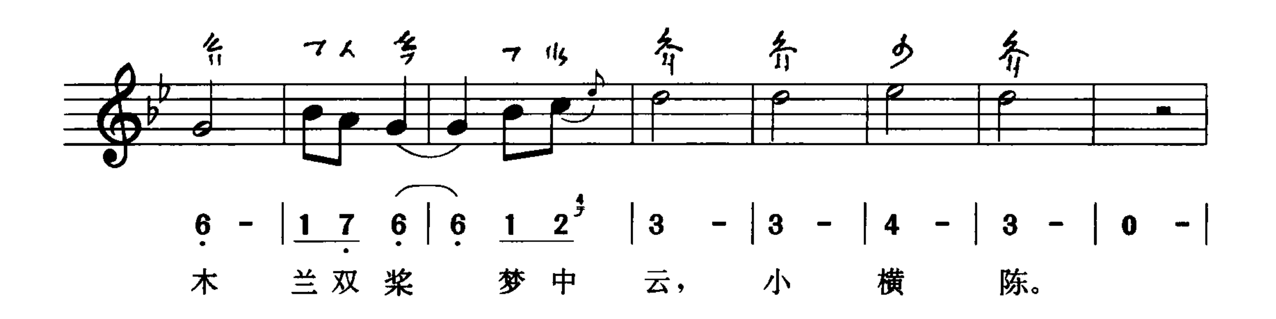
第三节 《白石道人歌曲》词乐谱今译
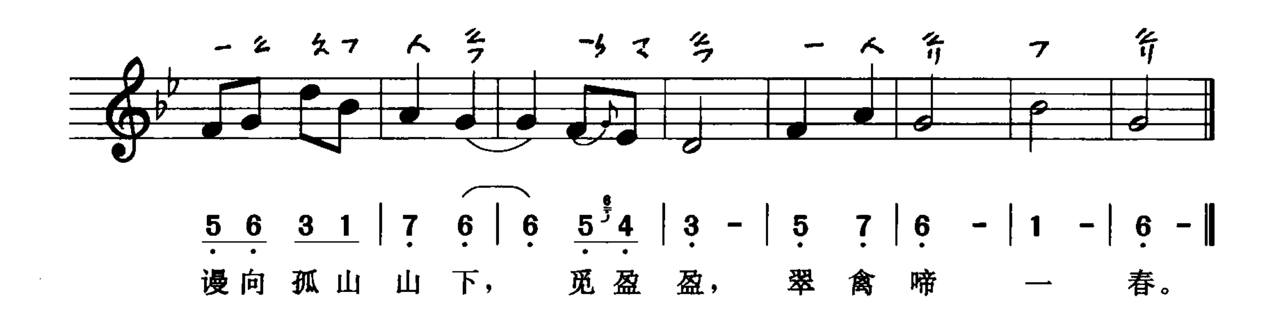
姜谱之今译始于杨荫浏、丘琼荪二老，近今已是半个世纪之前事。后又有多家译谱，我本人之《唐宋词古谱百首》（河北大学出版社 2001 年 5 月出版）亦有姜谱之五线谱、简谱对照今译。然以上译谱皆以南曲黄钟 A 当词乐之黄钟，其律已非；更皆以明清之南北曲板眼定姜谱中歌曲节奏，全失词乐之真貌。今既对词乐重新探讨，已知词乐之实际调律，又得词乐之本来节拍，故此对姜谱重译解，连同前文诸考，以期向世人揭示八百年前之《白石道人歌曲》真面貌，亦提供一研究词乐之可靠标本。

此译谱为原谱与五线谱、简谱之对照谱，其所标原谱为已校订之谱字，如此亦为精简校勘文字。译谱中以两拍为一小节，仅仿《魏氏乐谱》之拊搏拍式，以利演唱，非原谱所有。另为示意上下片之别，于上片尾标一“△”号。其他有前文诸考可核，无庸赘述。

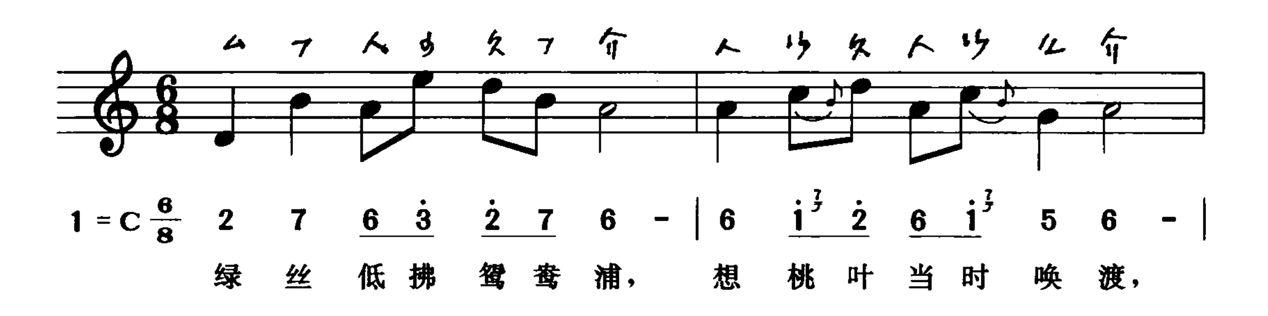
鬲溪梅令（仙吕调）
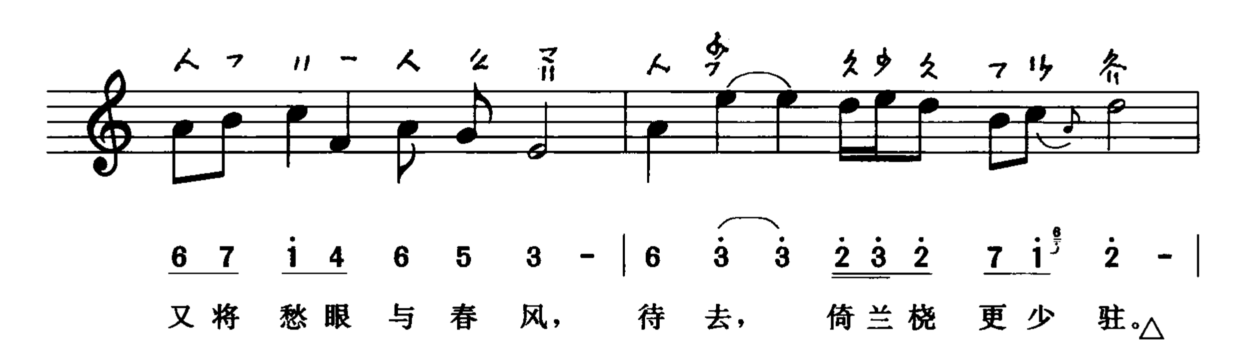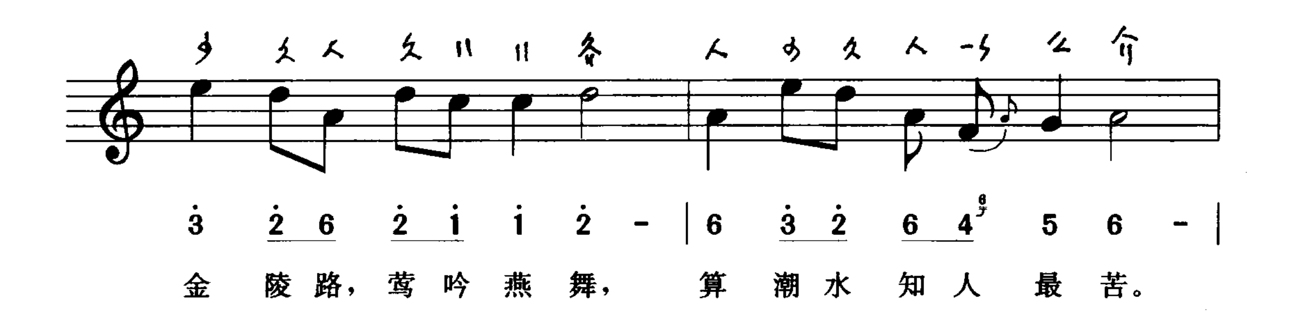



6 - | 1 7 6 | 6 1 2 | 3 - | 3 - | 4 - | 3 - | 0 - |
木 兰双桨 梦中 云，小 横 陈。

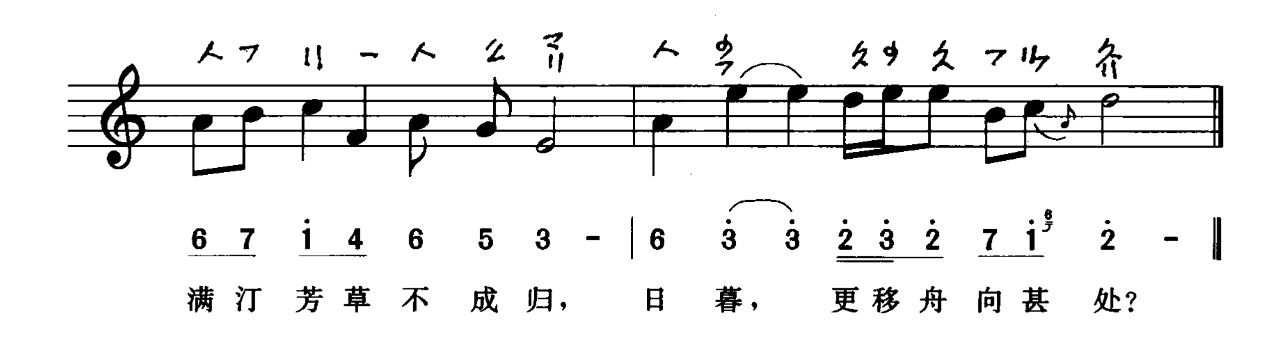

5 6 3 1 | 7 6 | 6 5 4 | 3 - | 5 7 | 6 - | 1 - | 6 - ‖
谩向孤山 山下，觅盈 盈，翠禽 啼 一 春。

杏花天影（越调）
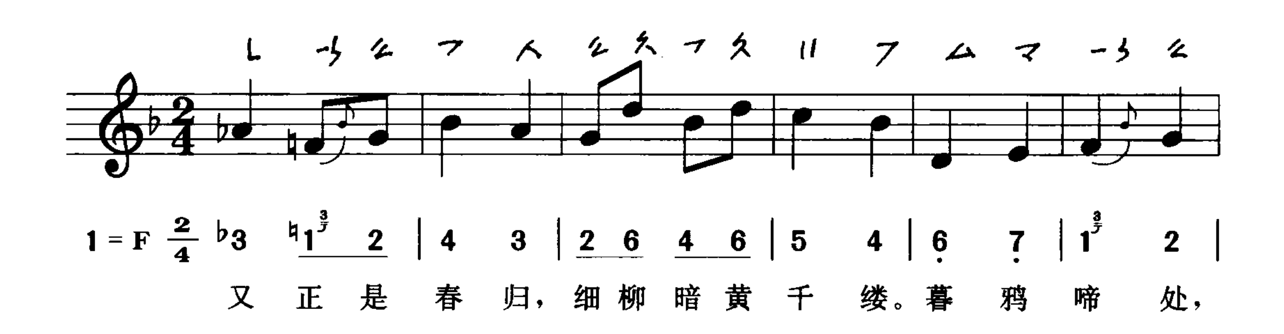

1 = C 6/8 2 7 6 3 2 7 6 - | 6 1 2 6 1 5 6 - |
绿丝低拂鸳鸯浦，想桃叶当时唤渡，
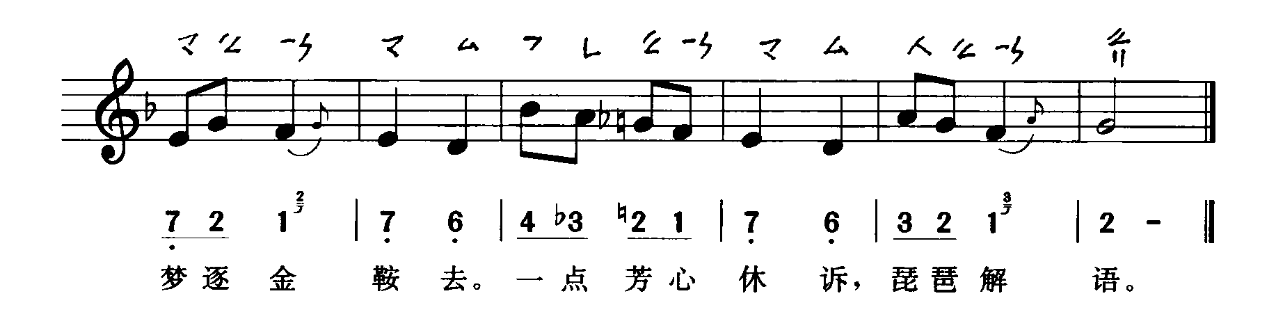

6 7 1 4 6 5 3 - | 6 3 3 2 3 2 7 1 2 - |
又将愁眼与春风，待去，倚兰桡更少驻。△


金 陵路，莺吟燕舞， 算 潮水 知人 最 苦。
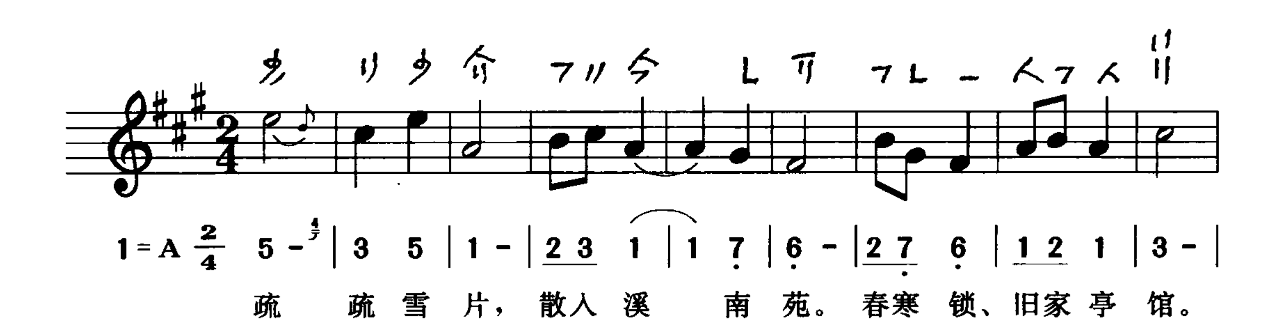

满汀 芳草 不 成 归， 日 暮， 更移舟 向甚 处?
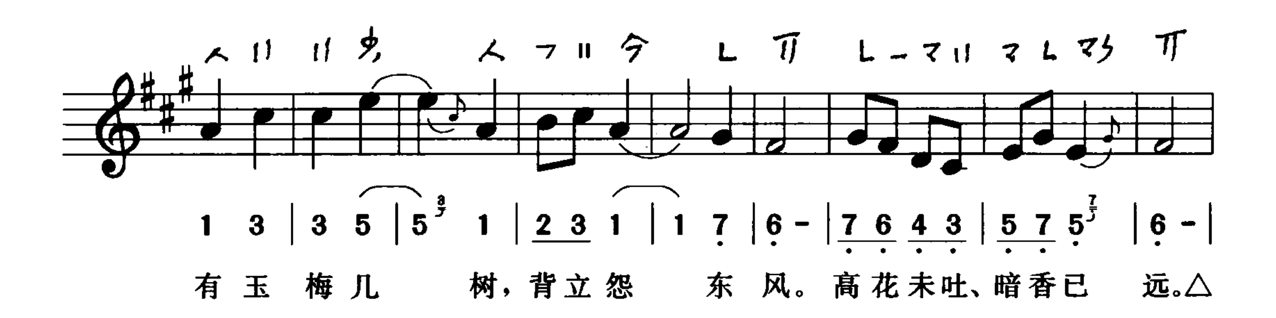
醉吟商小品（双调）
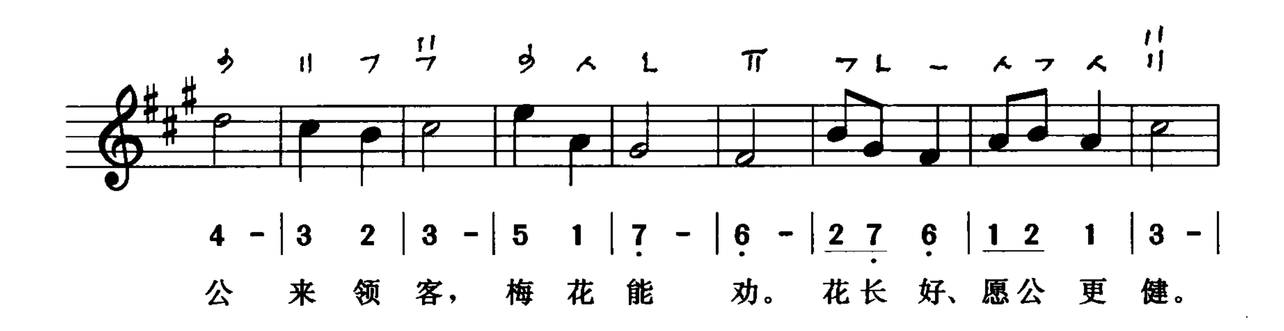

1 = F 2/4
又 正 是 春 归，细柳 暗黄 千 缕。暮 鸦 啼 处，
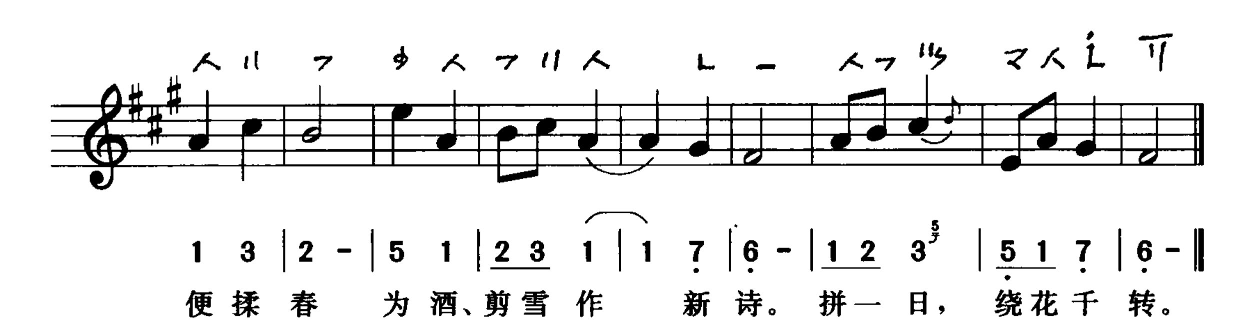

梦逐 金 鞍 去。一点 芳心 休 诉，琵琶 解 语。

玉　梅　令（高平调）

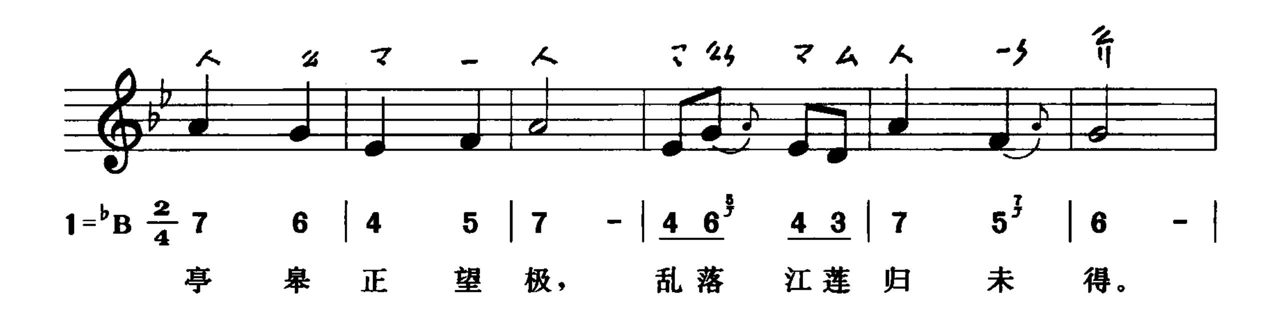

1＝A 2/4
疏　疏雪片，散入溪　南苑。春寒锁、旧家亭馆。
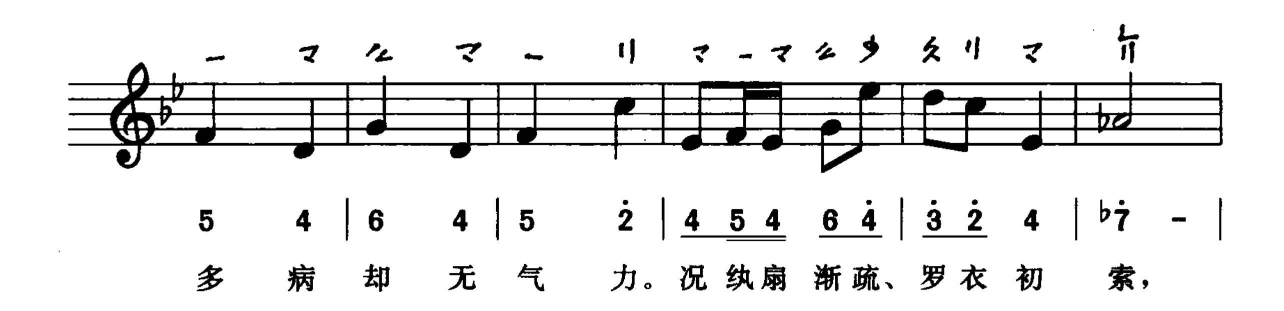

有玉梅几　树，背立怨　东风。高花未吐、暗香已　远。△
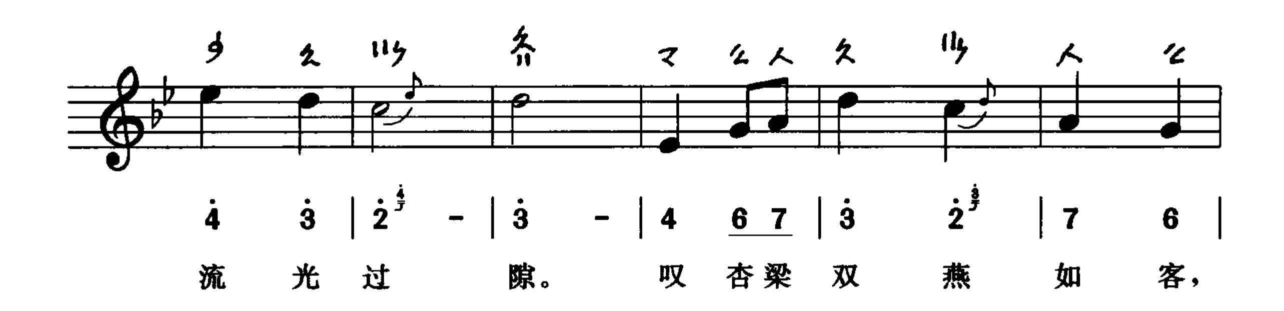

公　来领客，梅花能　劝。花长好、愿公更健。
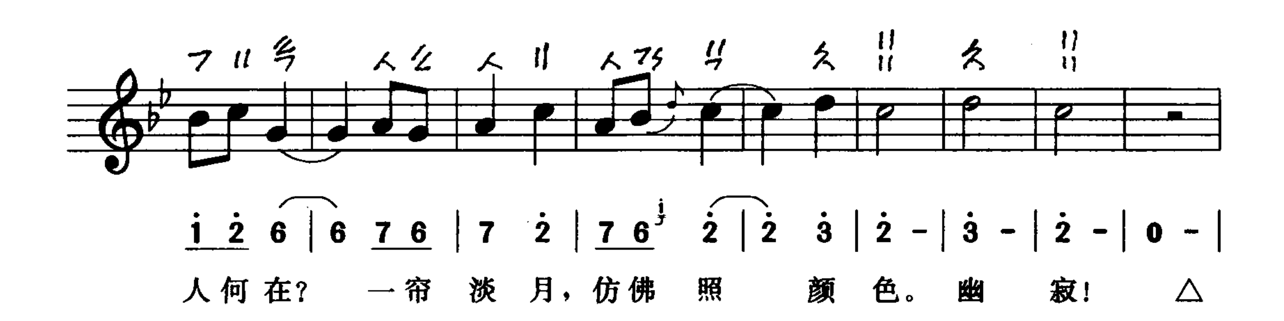

便揉春　为酒、剪雪作　新诗。拼一日，绕花千转。

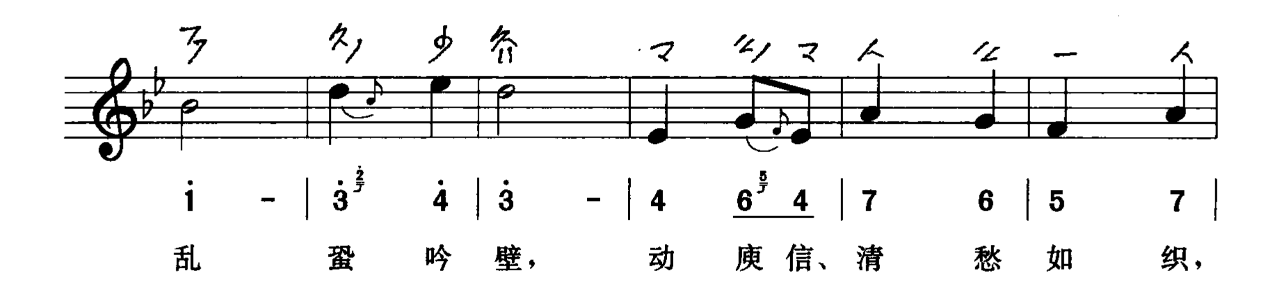
霓裳中序第一（商调）

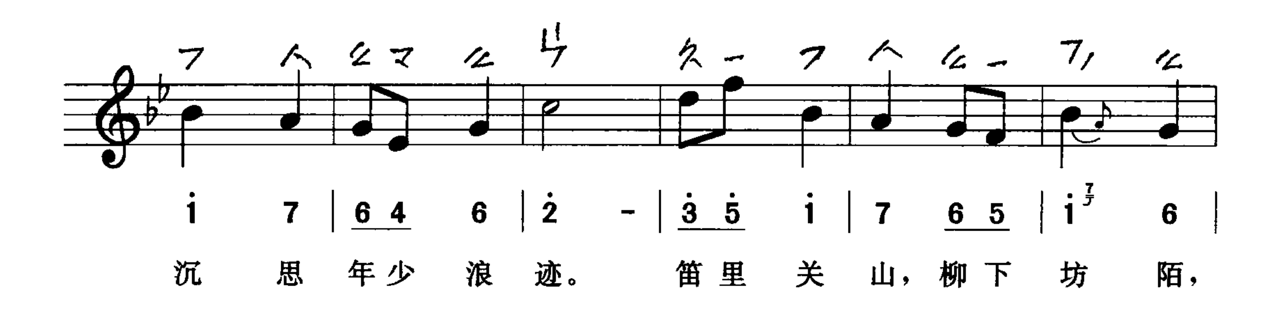

1=♭B 2/4
亭 皋 正 望 极， 乱落 江莲 归 未 得。

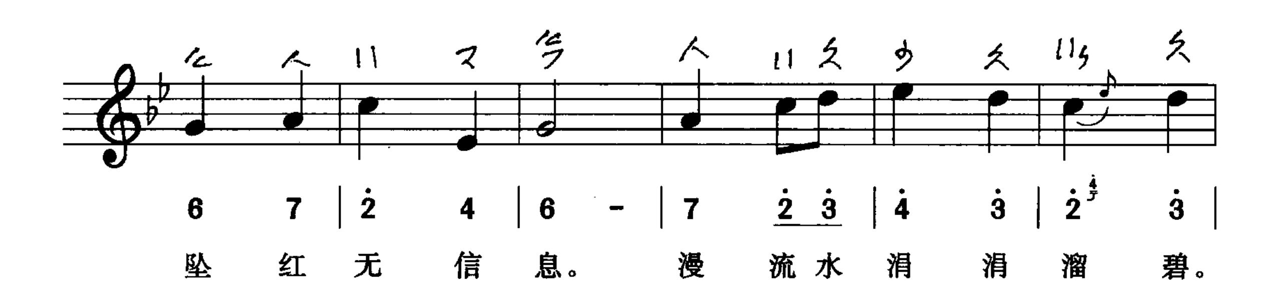

多 病 却 无 气 力。况 纨扇 渐疏、罗衣 初 索，
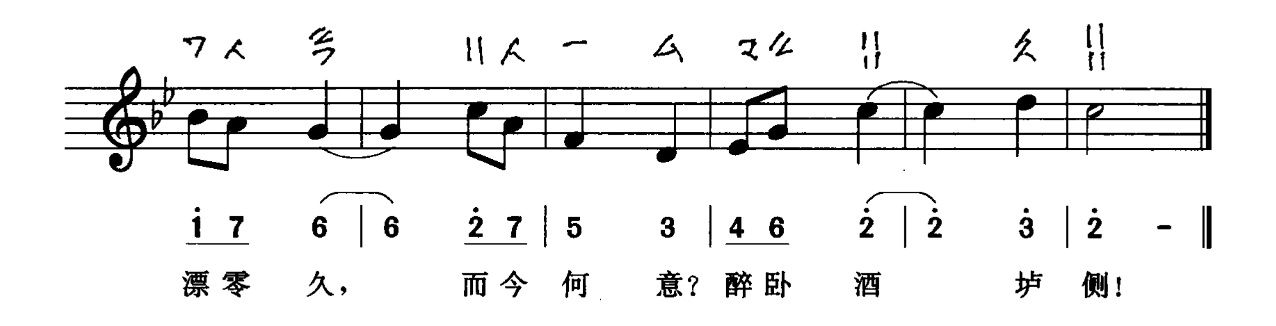

流 光 过 隙。 叹 杏梁 双 燕 如 客，


人何 在？ 一帘 淡 月，仿佛 照 颜 色。 幽 寂！ △
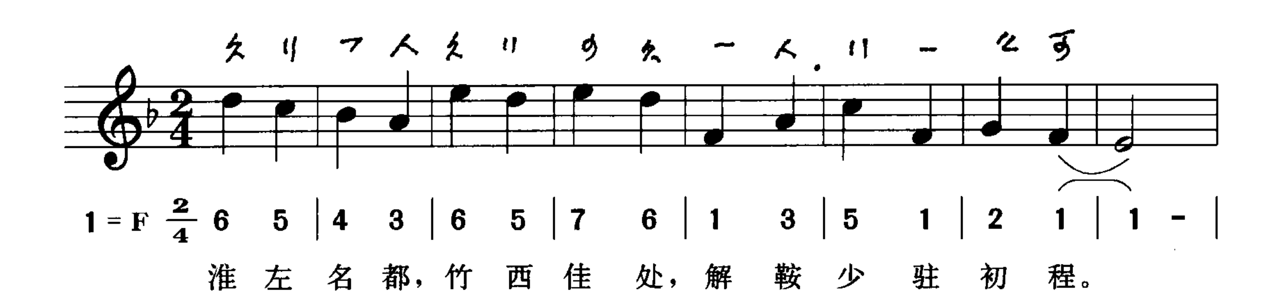

乱 蛩 吟 壁， 动 庾 信、清 愁 如 织，

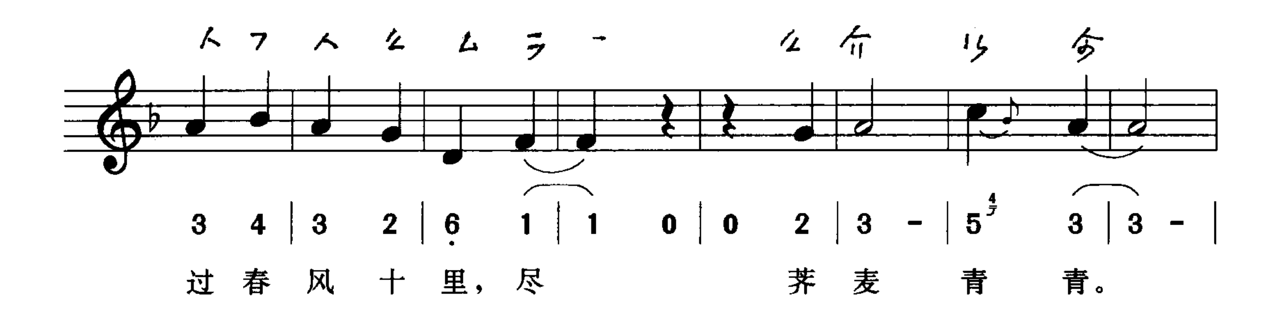

沉 思 年少 浪 迹。 笛里 关 山，柳下 坊 陌，
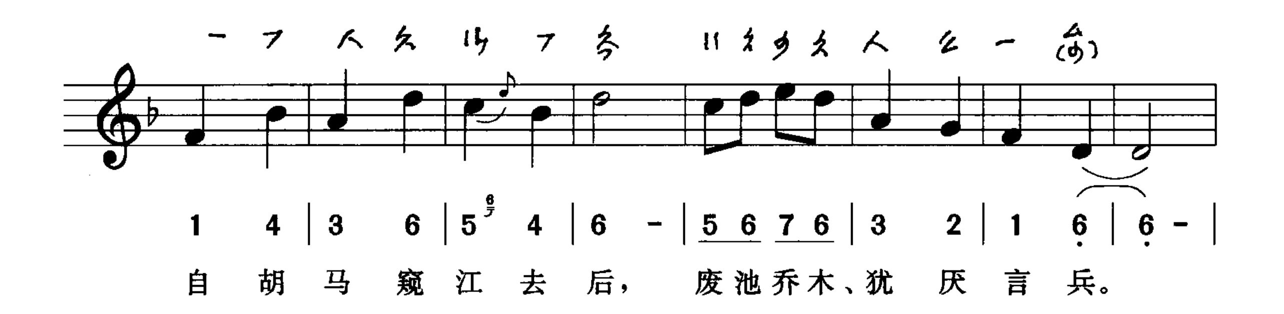

坠 红 无 信 息。 漫 流水 涓 涓 溜 碧。
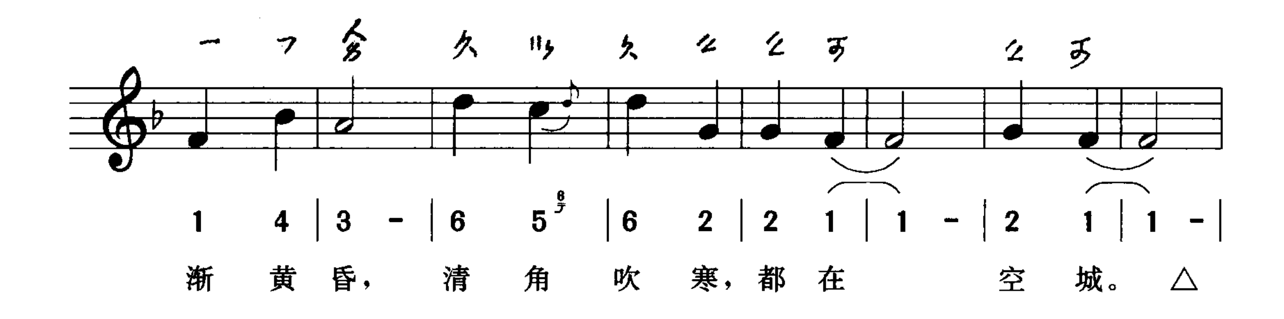

漂零 久， 而今 何 意？醉卧 酒 垆 侧！

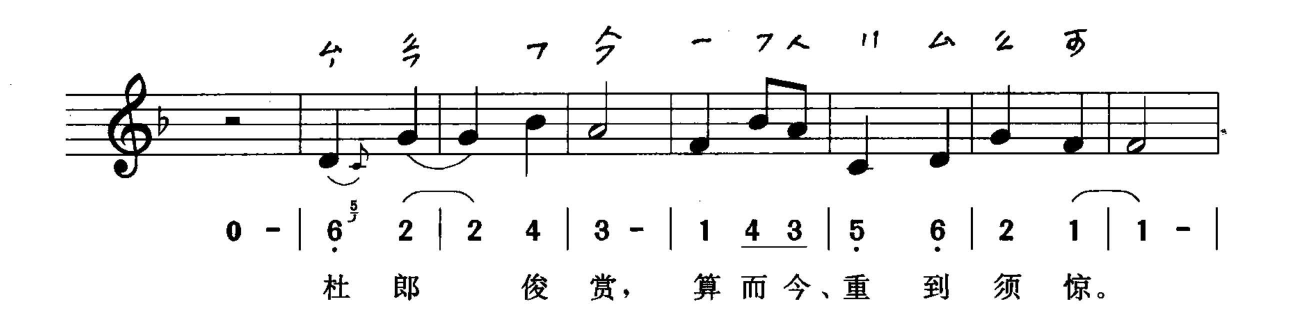
扬　州　慢（中吕宫）
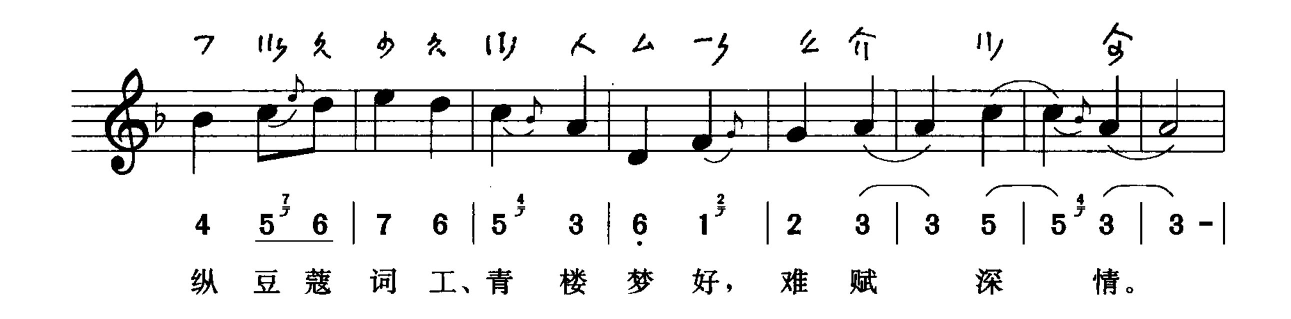

1＝F 2/4 6 5 | 4 3 | 6 5 | 7 6 | 1 3 | 5 1 | 2 1 | 1 － |
淮 左 名 都，竹 西 佳 处，解 鞍 少 驻 初 程。
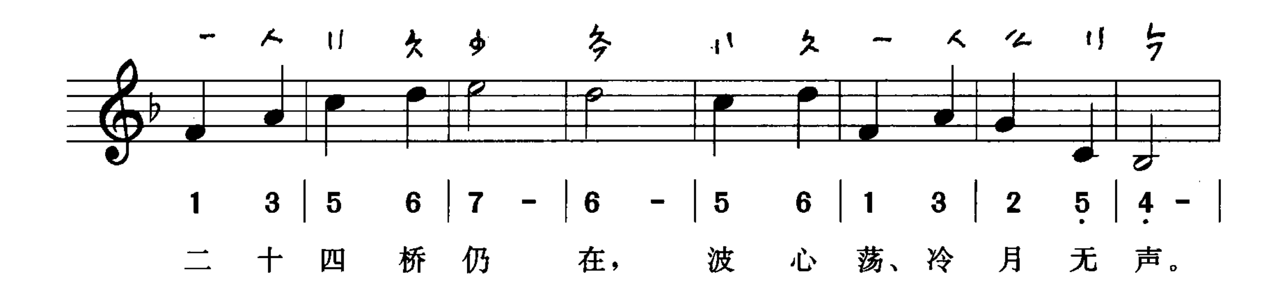

3 4 | 3 2 | 6 1 | 1 0 | 0 2 | 3 － | 5 3 | 3 － |
过 春 风 十 里，尽 荠 麦 青 青。
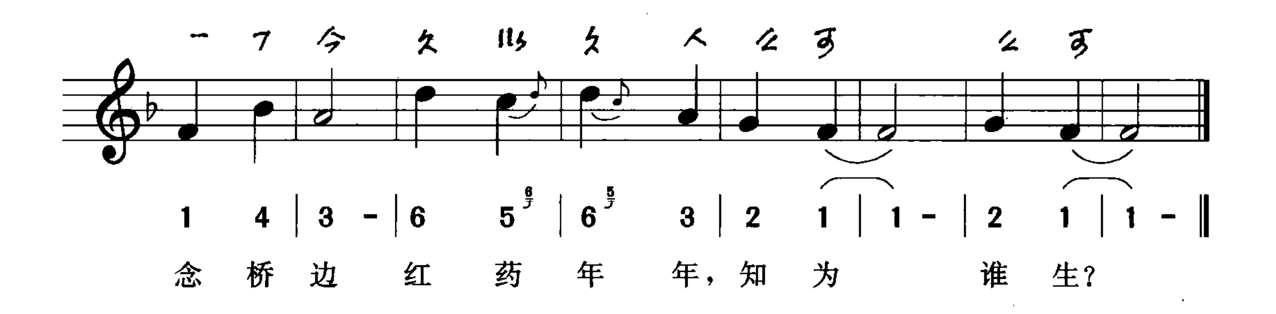

1 4 | 3 6 | 5 4 | 6 － | 5 6 7 6 | 3 2 | 1 6 | 6 － |
自 胡 马 窥 江 去 后， 废池乔木、犹 厌 言 兵。


1 4 | 3 － | 6 5 | 6 2 | 2 1 | 1 － | 2 1 | 1 － |
渐 黄 昏， 清 角 吹 寒，都 在 空 城。△
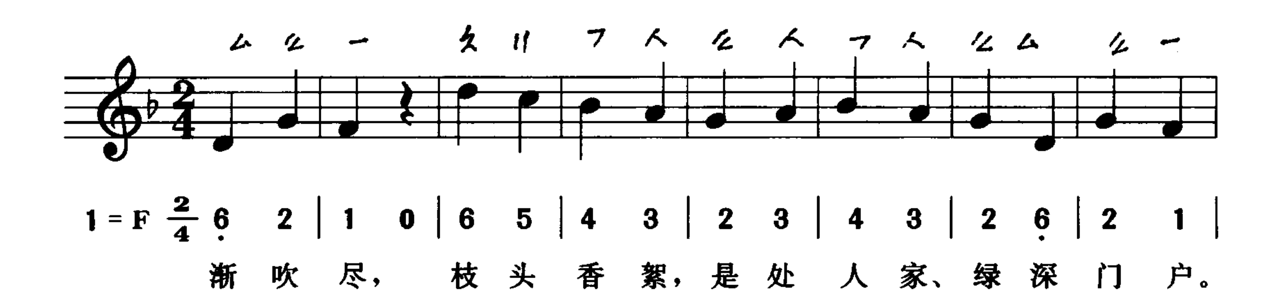

0 - | 6 2 | 2 4 | 3 - | 1 4 3 | 5 6 | 2 1 | 1 - |
杜 郎 俊 赏， 算 而 今、重 到 须 惊。
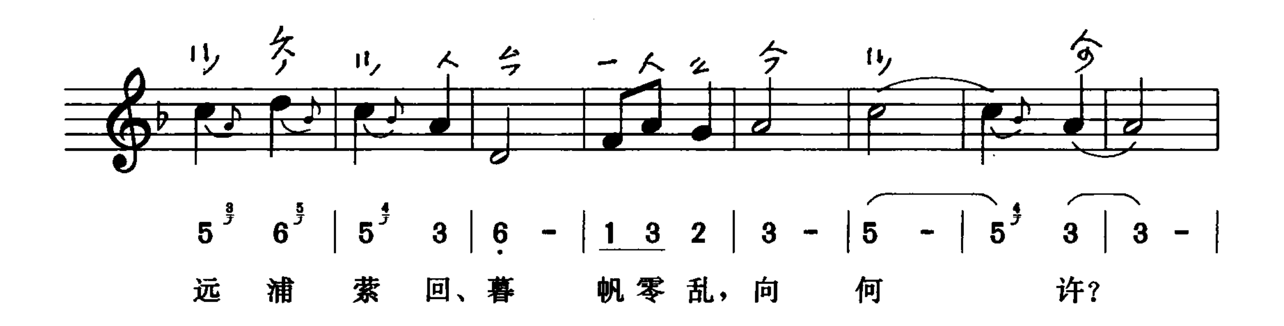

4 5 6 | 7 6 | 5 3 | 6 1 | 2 3 | 3 5 | 5 3 | 3 - |
纵 豆 蔻 词 工、青 楼 梦 好， 难 赋 深 情。
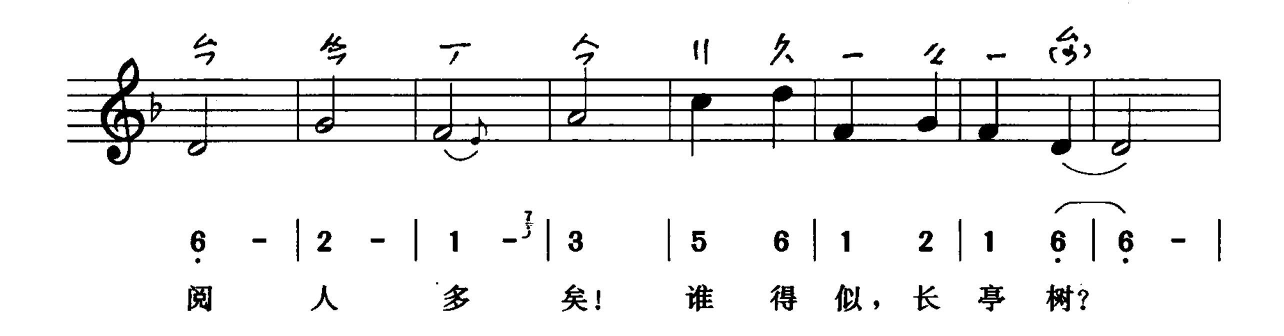

1 3 | 5 6 | 7 - | 6 - | 5 6 | 1 3 | 2 5 | 4 - |
二 十 四 桥 仍 在， 波 心 荡、冷 月 无 声。
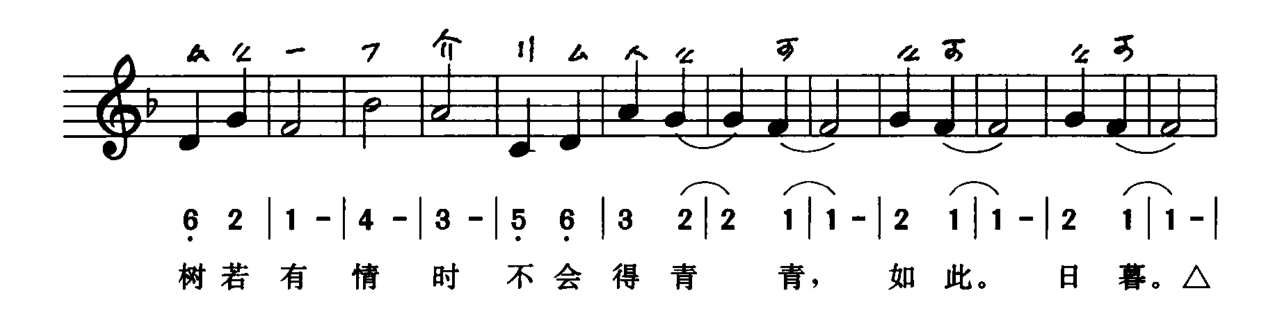

1 4 | 3 - | 6 5 | 6 3 | 2 1 | 1 - | 2 1 | 1 - ‖
念 桥 边 红 药 年 年，知 为 谁 生？

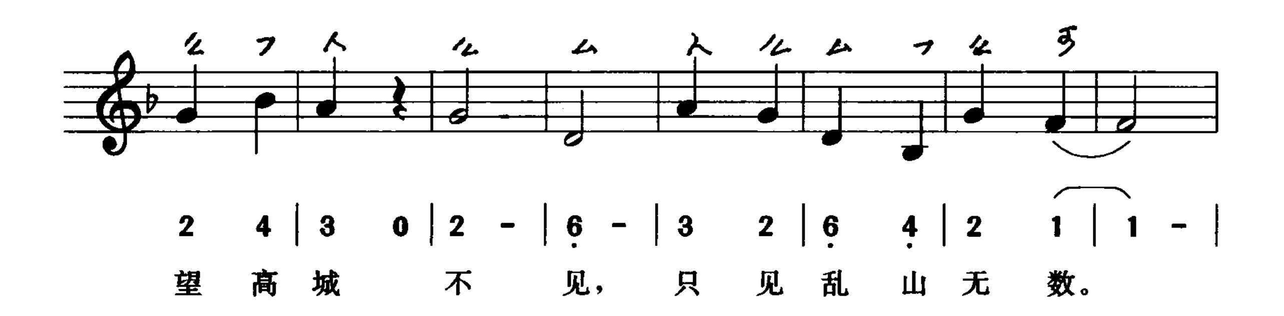
长亭怨慢（中吕宫）
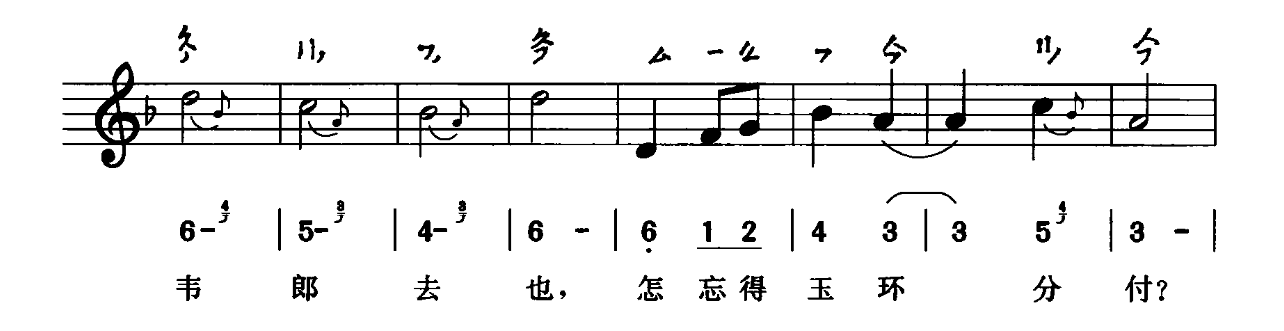

1＝F 2/4
渐吹尽，枝头香絮，是处人家、绿深门户。
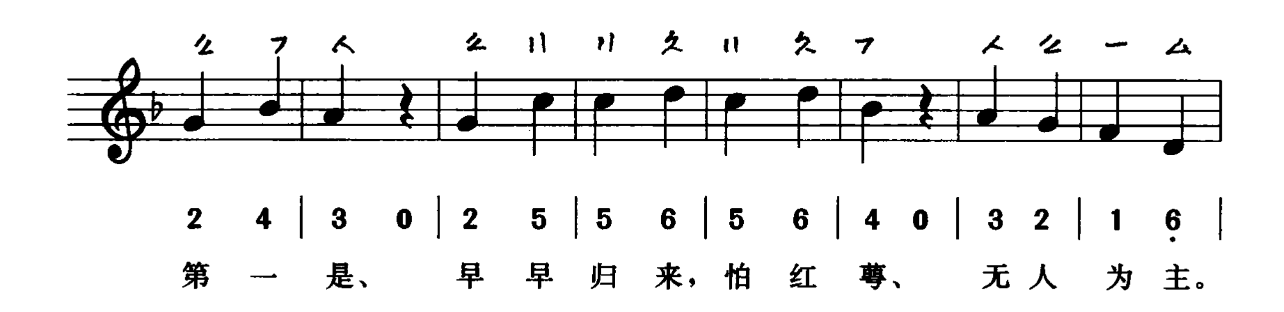

远浦萦回、暮帆零乱，向何许？
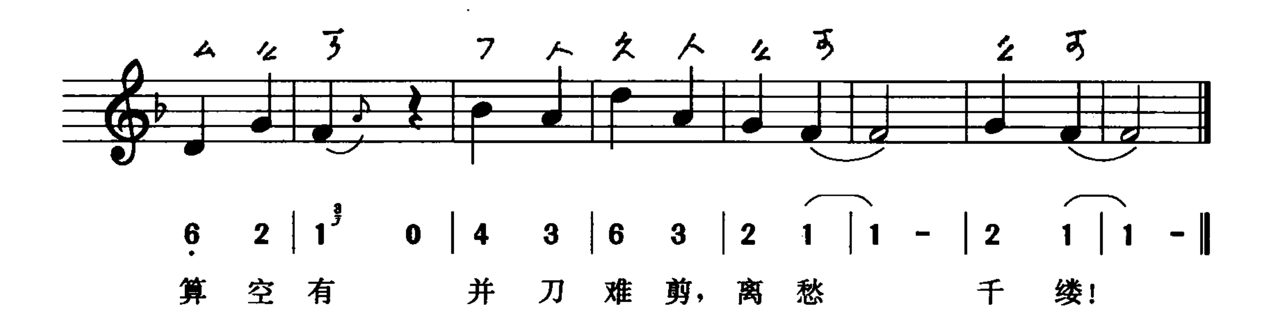

阅人多矣！谁得似，长亭树？


树若有情时不会得青青，如此。日暮。△
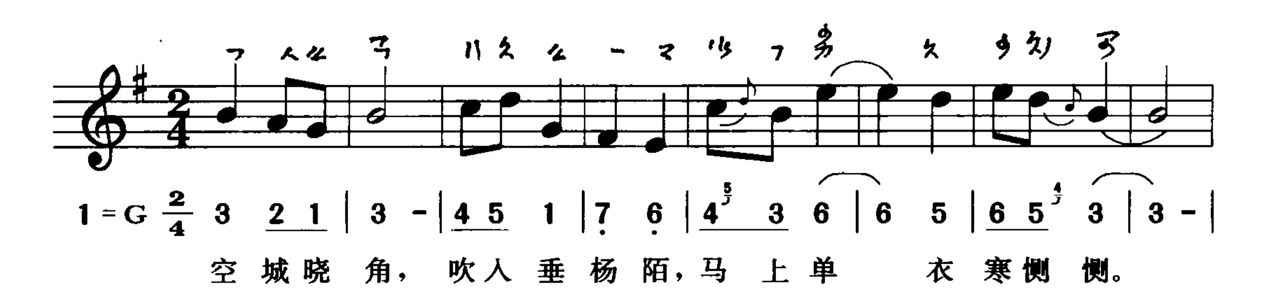

望 高 城 不 见，只 见 乱 山 无 数。

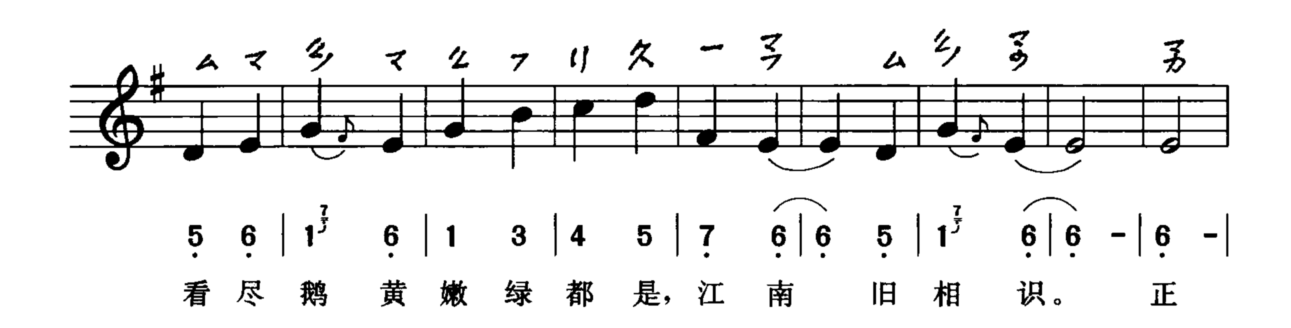

韦 郎 去 也，怎 忘得 玉 环 分 付？
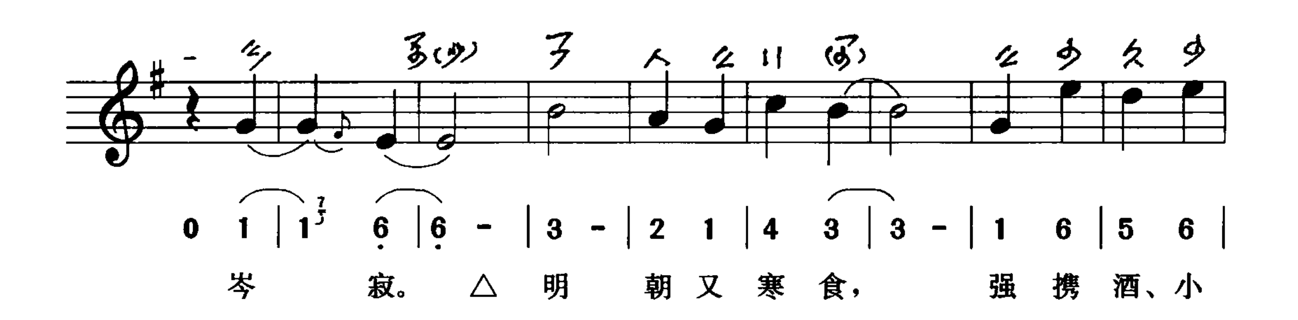

第 一 是、早 早 归 来，怕 红 萼、无 人 为 主。
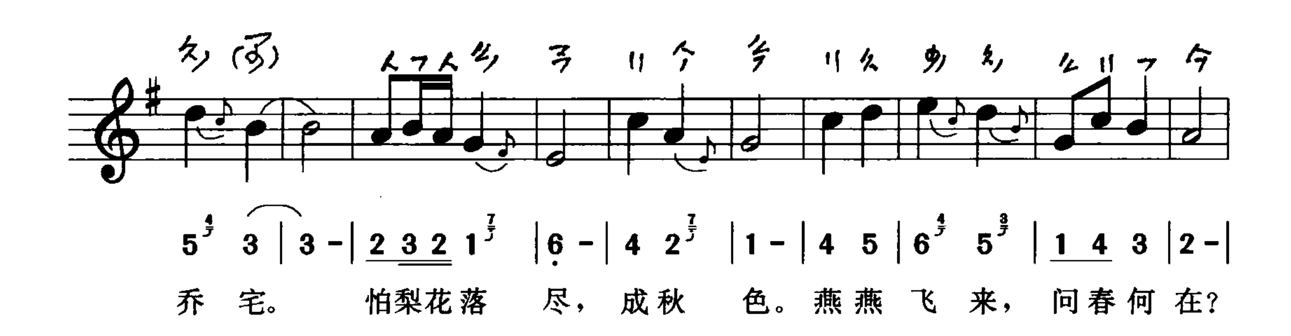

算 空 有 并 刀 难 剪，离 愁 千 缕！

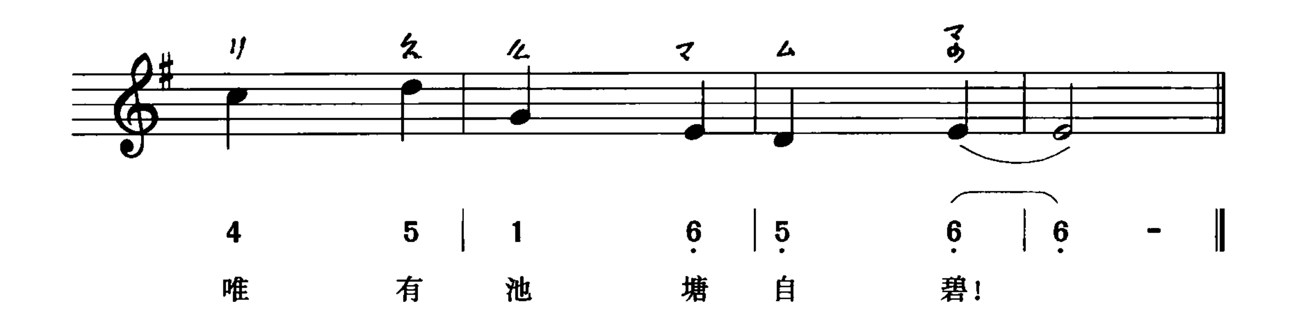
淡 黄 柳（正平调近）


1＝G 2/4
空城晓角，吹入垂杨陌，马上单衣寒恻恻。


看尽鹅黄嫩绿都是，江南旧相识。正

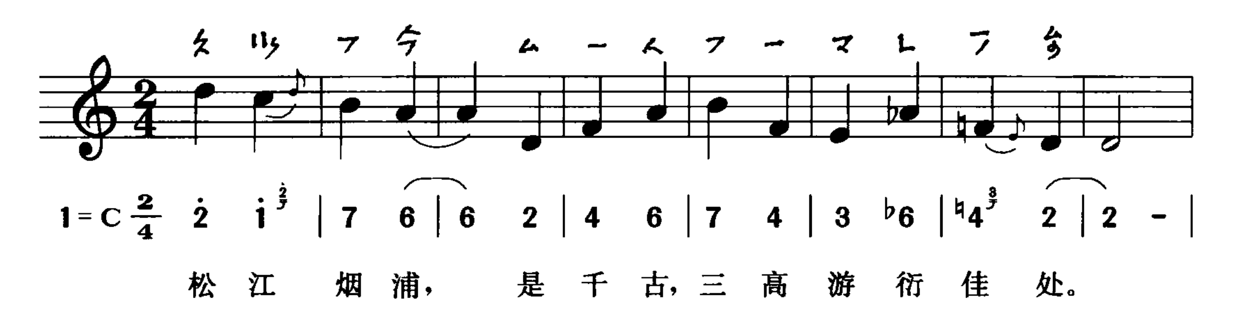

岑寂。△明朝又寒食，强携酒、小

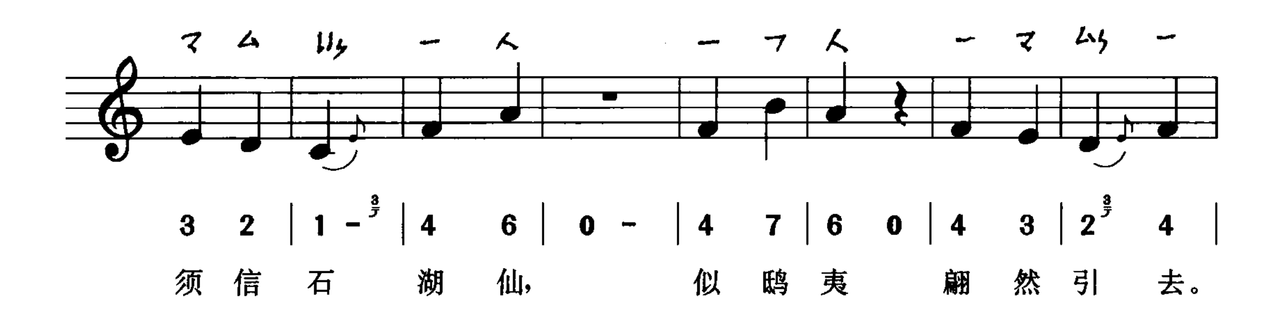

乔宅。怕梨花落尽，成秋色。燕燕飞来，问春何在？
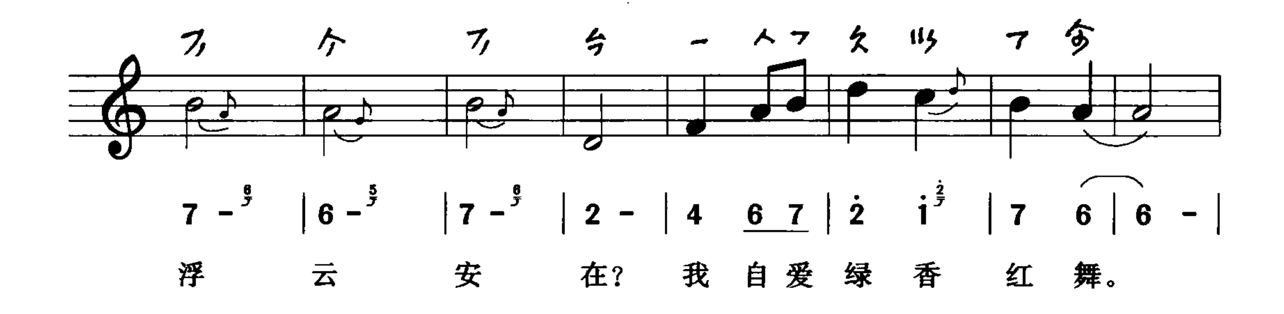

唯有池塘自碧!
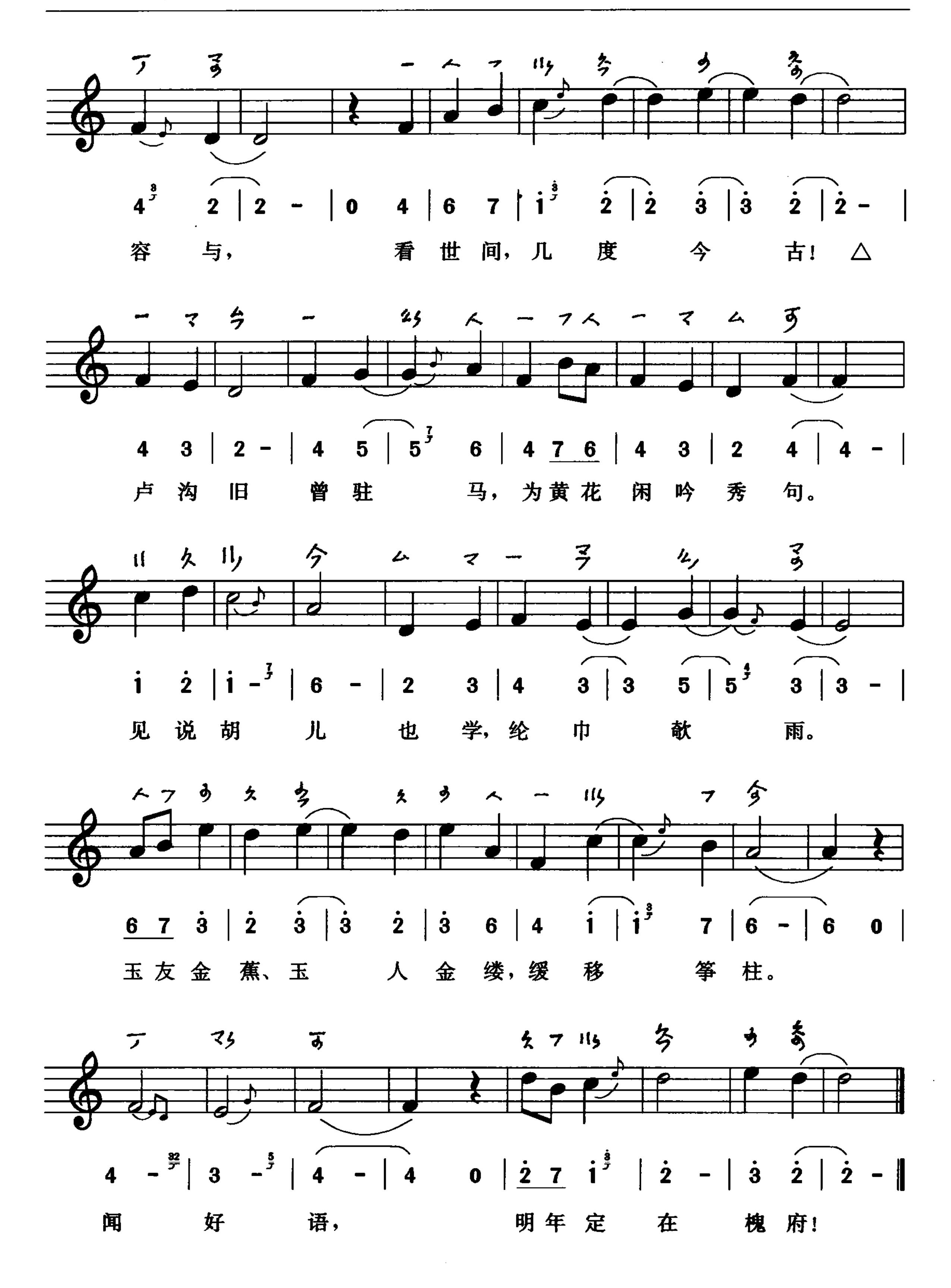
石　湖　仙（越调）

寿石湖居士

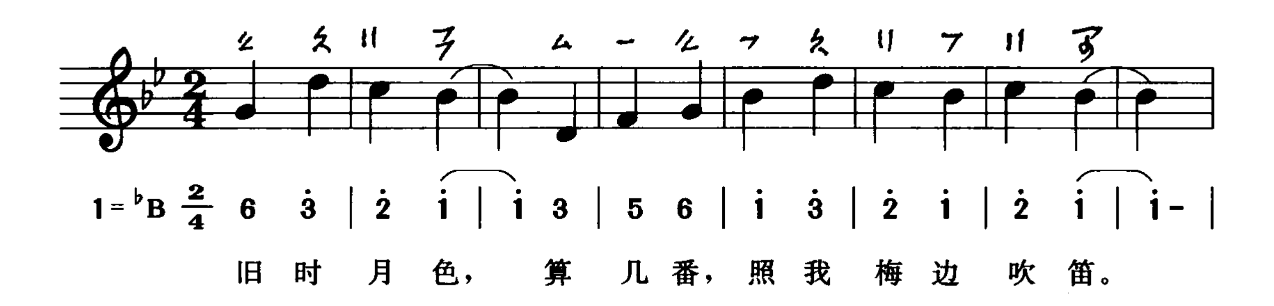

1=C $\frac{2}{4}$
松江烟浦，是千古，三高游衍佳处。
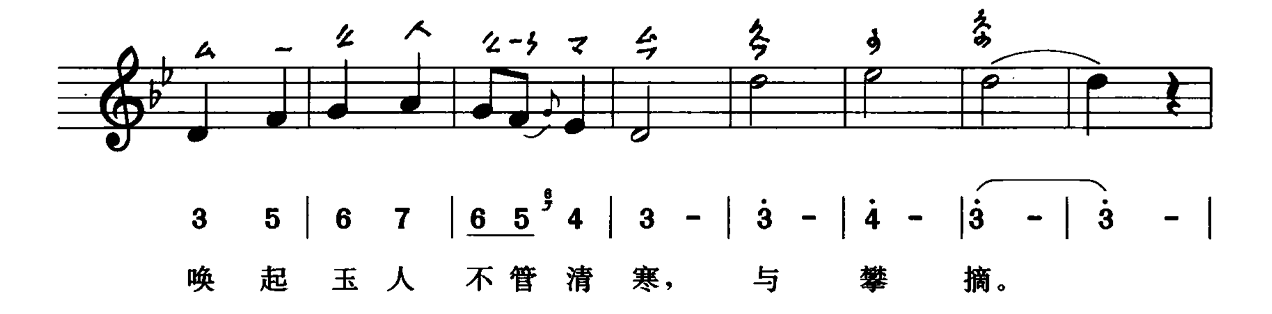

须信石湖仙，似鸱夷翩然引去。
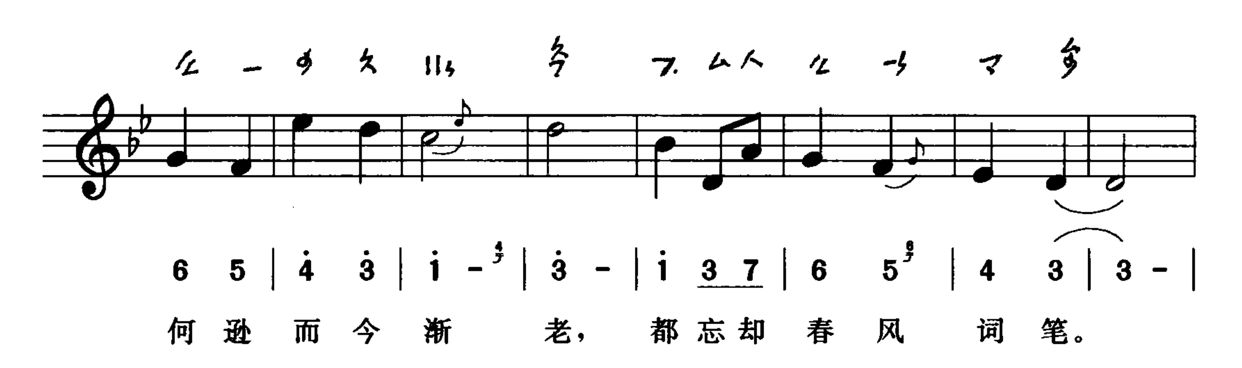

浮云安在？我自爱绿香红舞。
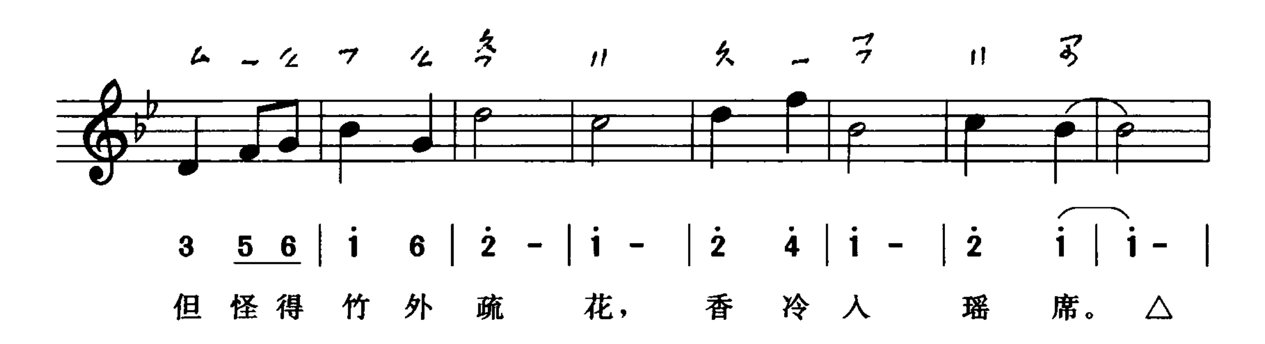

容与，看世间，几度今古！△
卢沟旧曾驻马，为黄花闲吟秀句。
见说胡儿也学，纶巾欹雨。
玉友金蕉、玉人金缕，缓移筝柱。
闻好语，明年定在槐府！
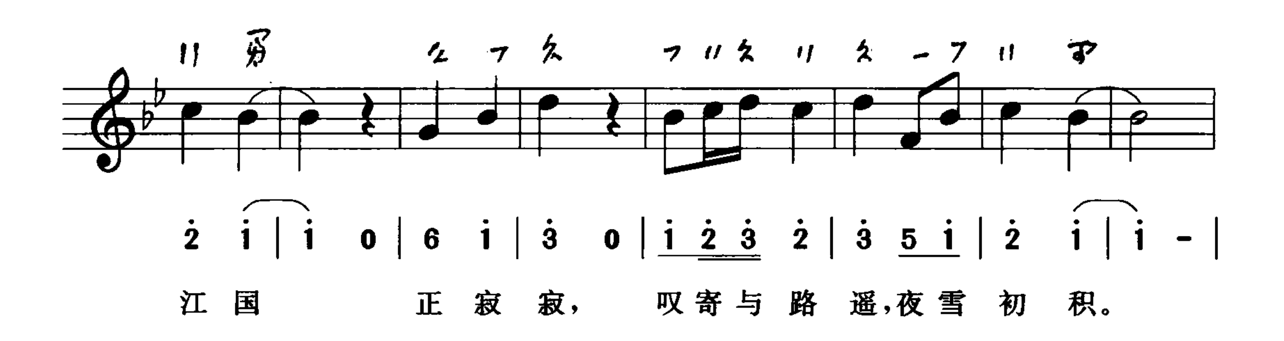
暗 香（仙吕宫）
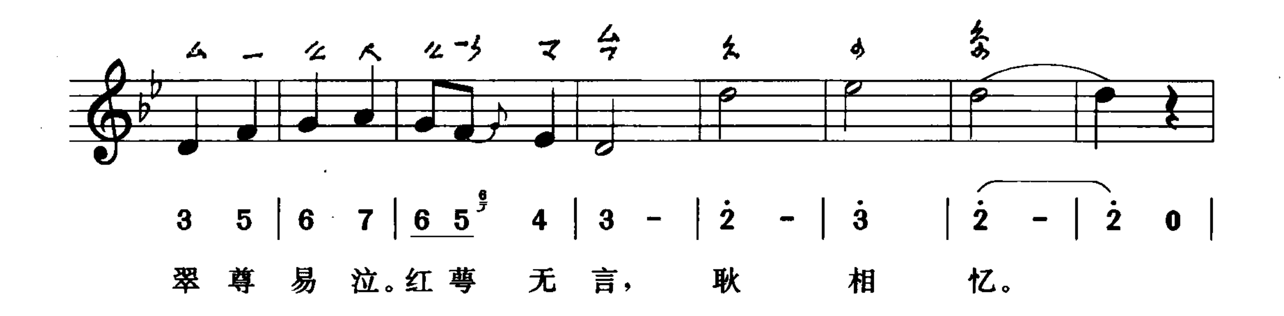

1=♭B 2/4
旧时月色，算几番，照我梅边吹笛。
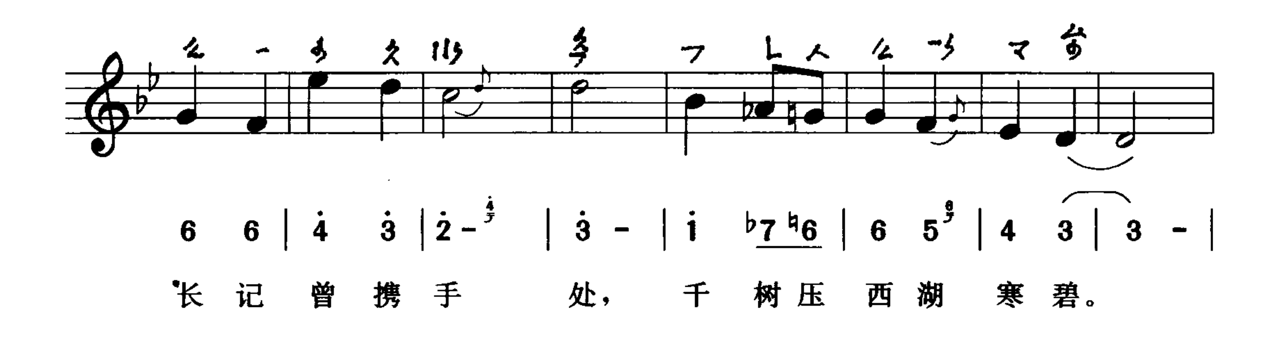

唤起玉人不管清寒，与攀摘。
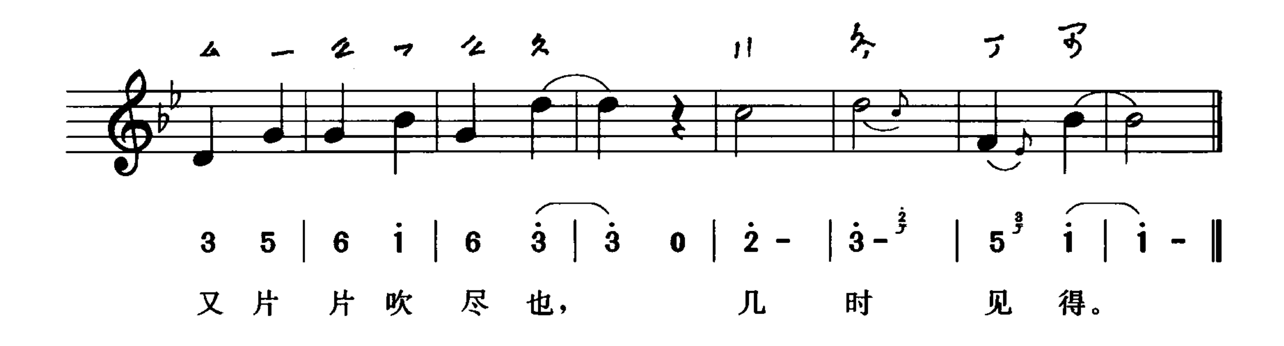

何逊而今渐老，都忘却春风词笔。


但怪得竹外疏花，香冷人瑶席。△
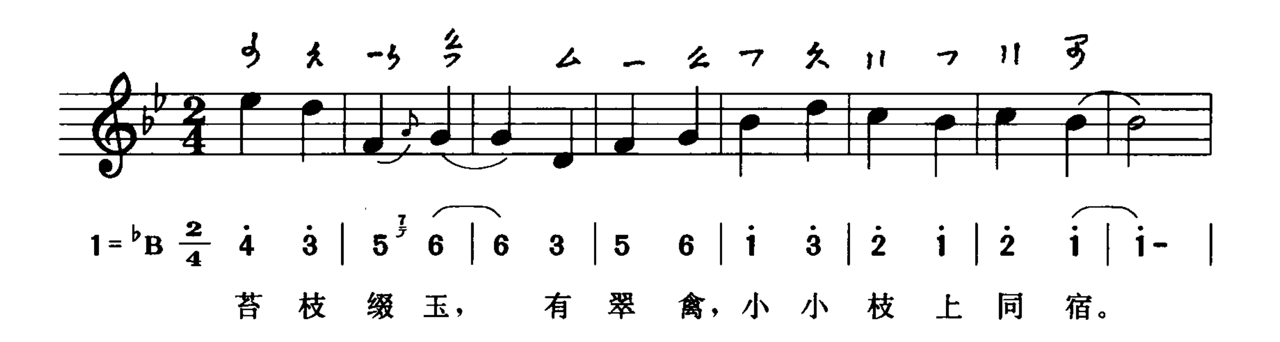

江国 正寂寂，叹寄与路遥，夜雪初积。

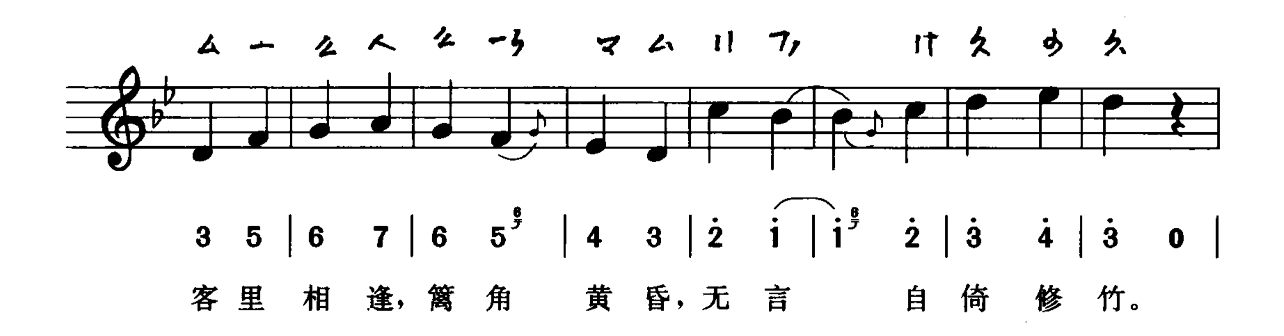

翠尊易泣。红萼无言，耿相忆。
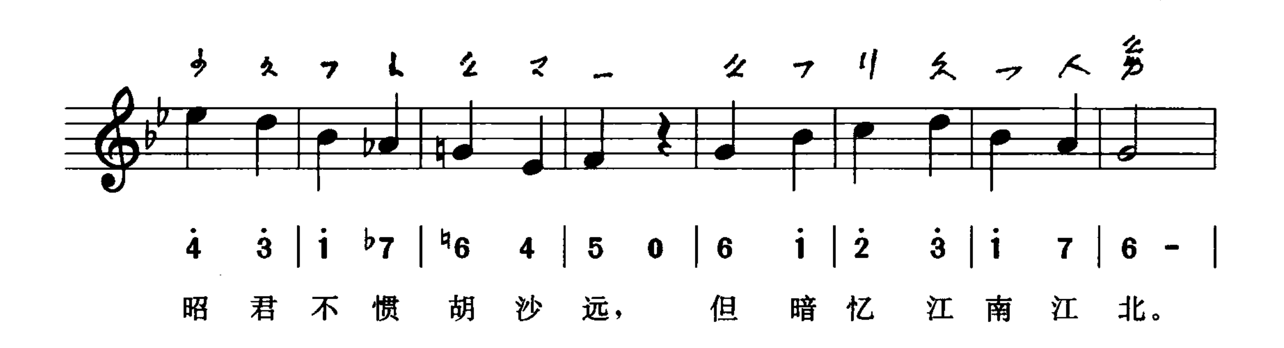

长记曾携手处，千树压西湖寒碧。
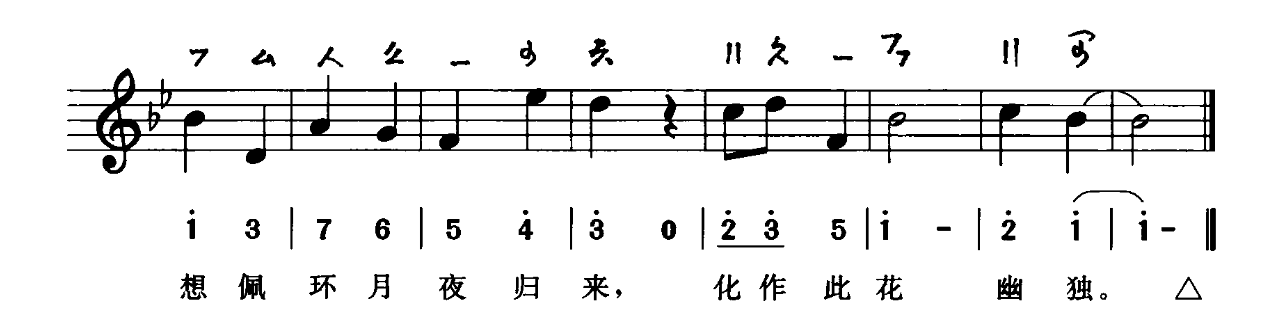

又片片吹尽也，几时见得。
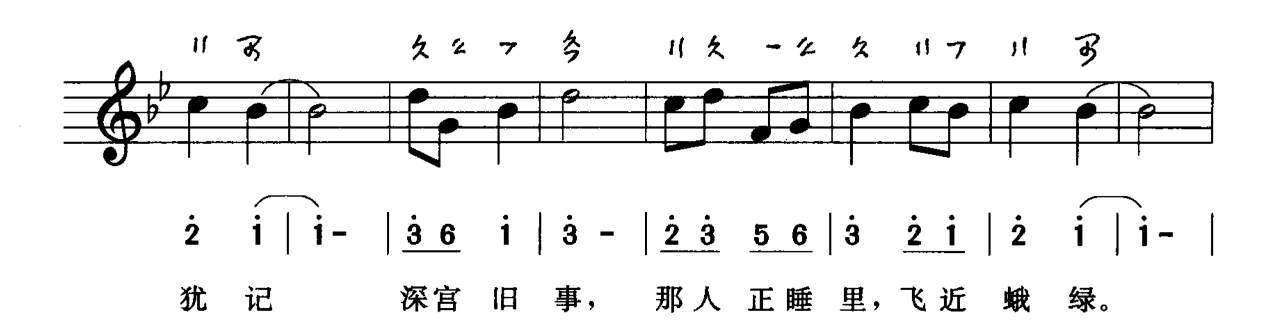
疏　影（仙吕宫）

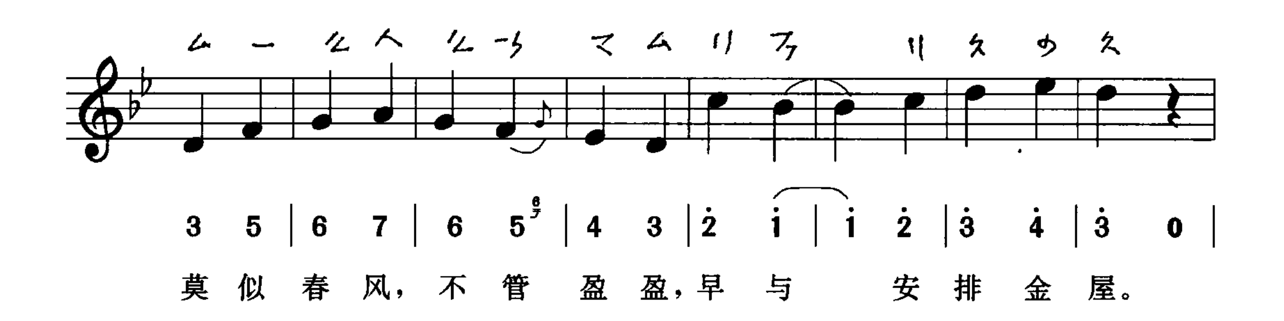

1=♭B $\frac{2}{4}$
苔枝缀玉，有翠禽，小小枝上同宿。
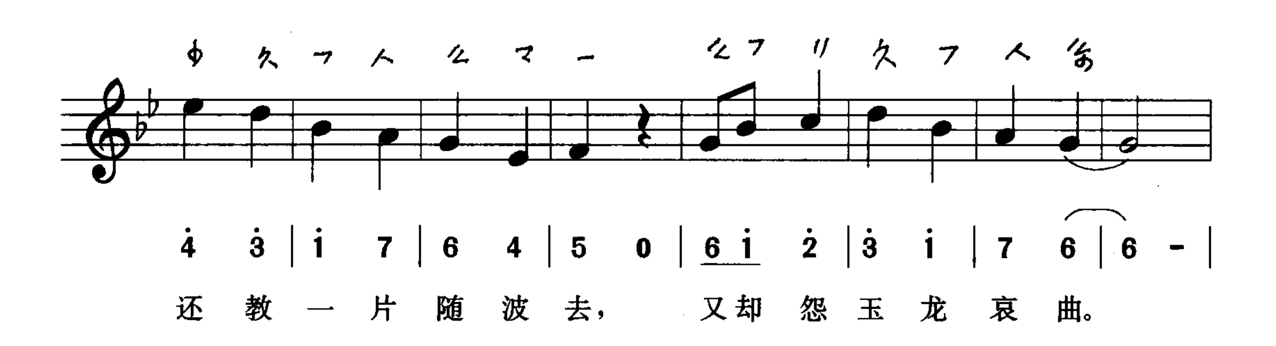

客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。
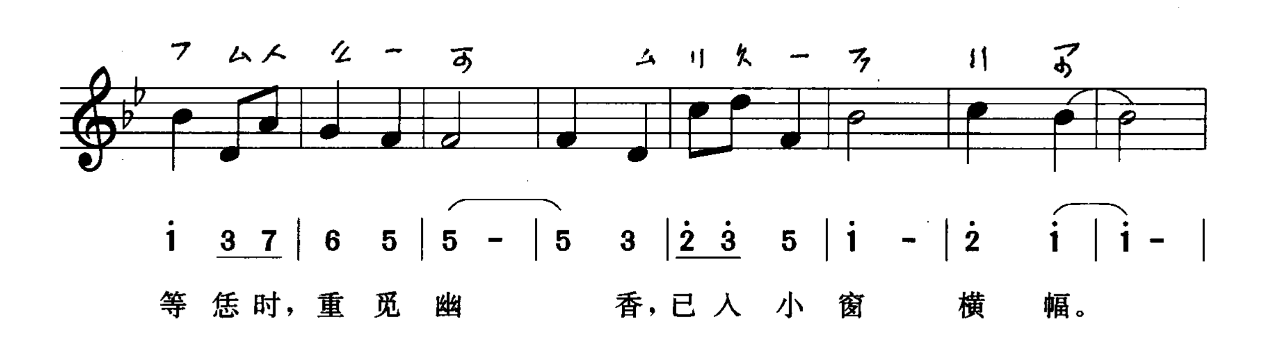

昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北。


想佩环月夜归来，化作此花幽独。△
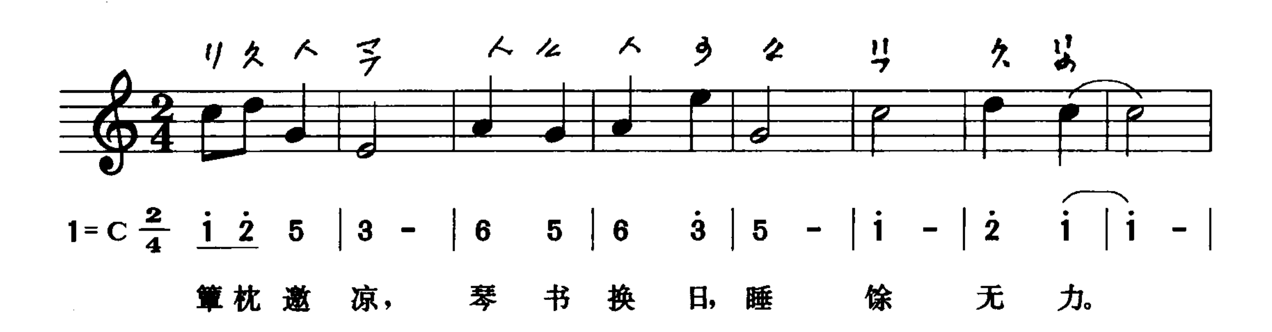

犹记 深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。
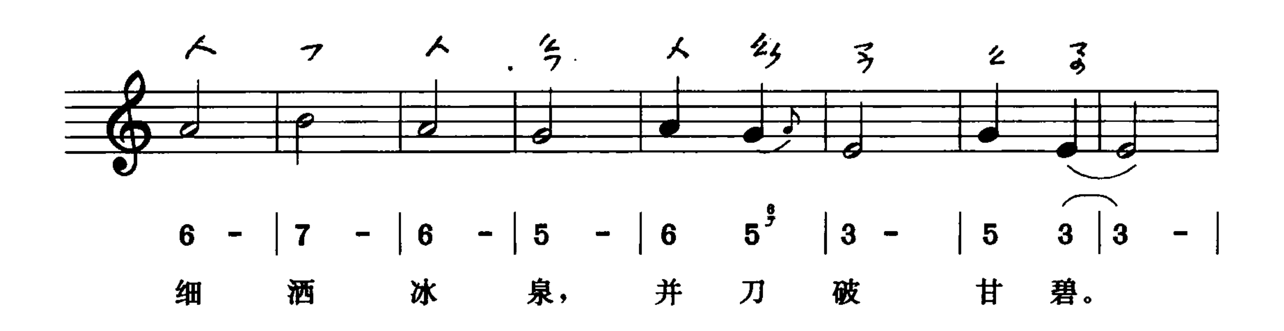

莫似春风，不管盈盈，早与 安排金屋。
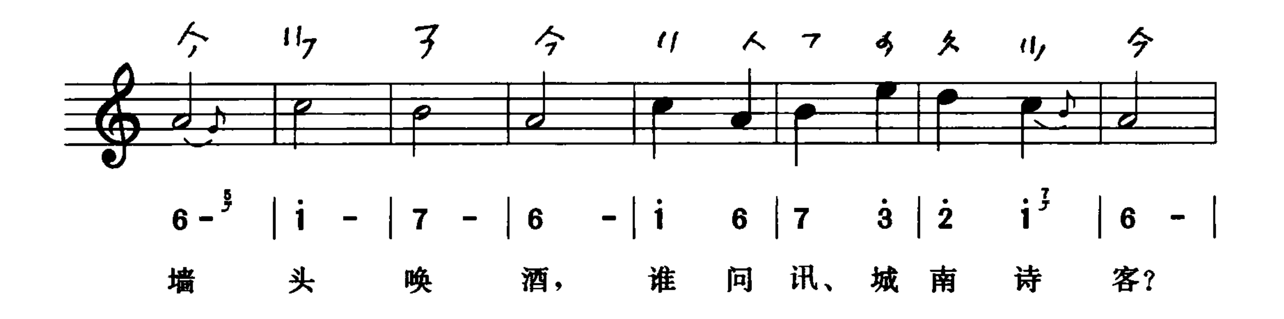

还教一片随波去， 又却怨玉龙哀曲。
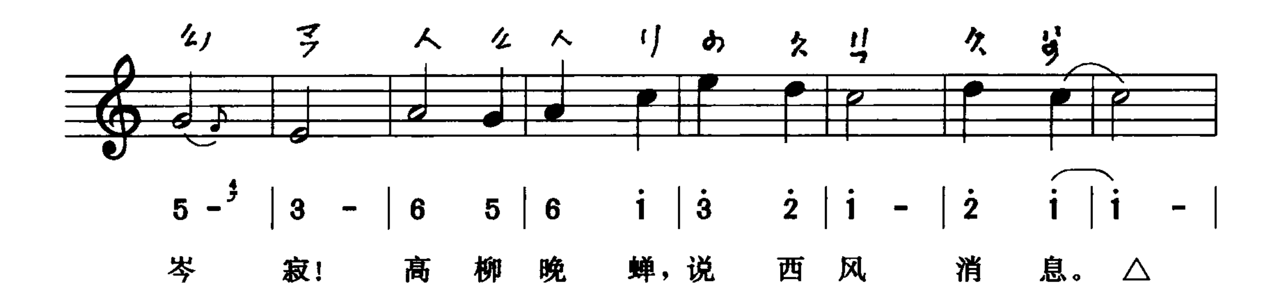

等恁时，重觅幽 香，已入小窗 横 幅。
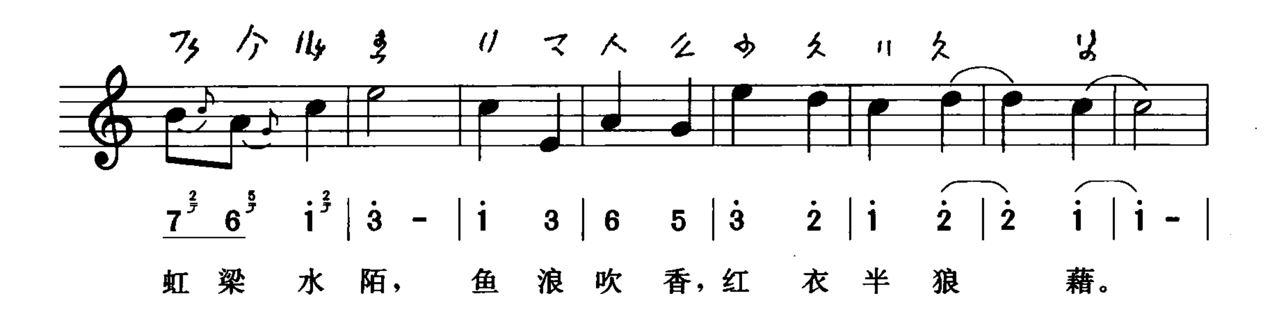
惜红衣（无射宫）
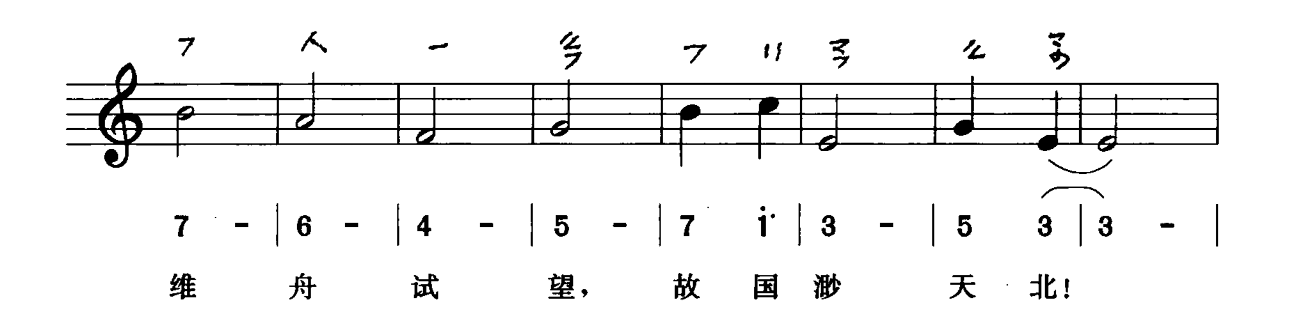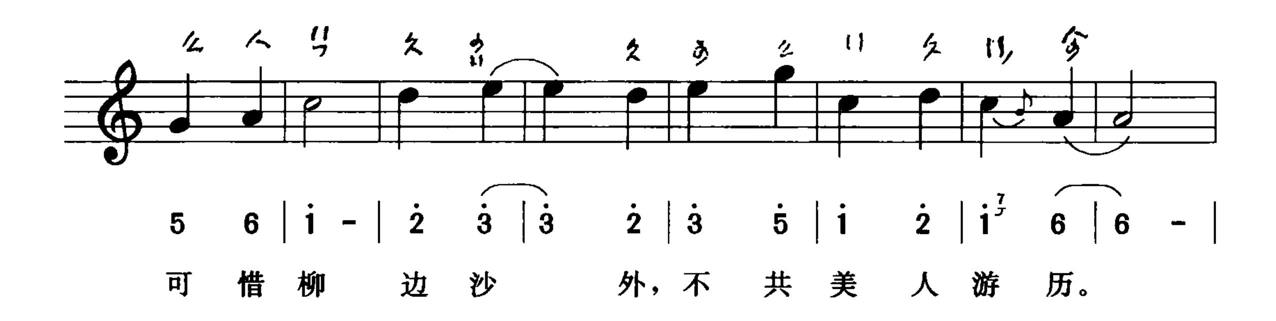




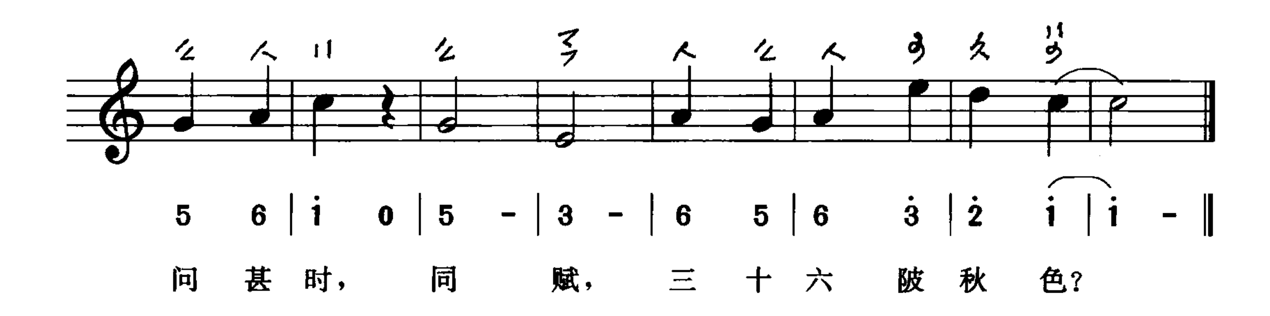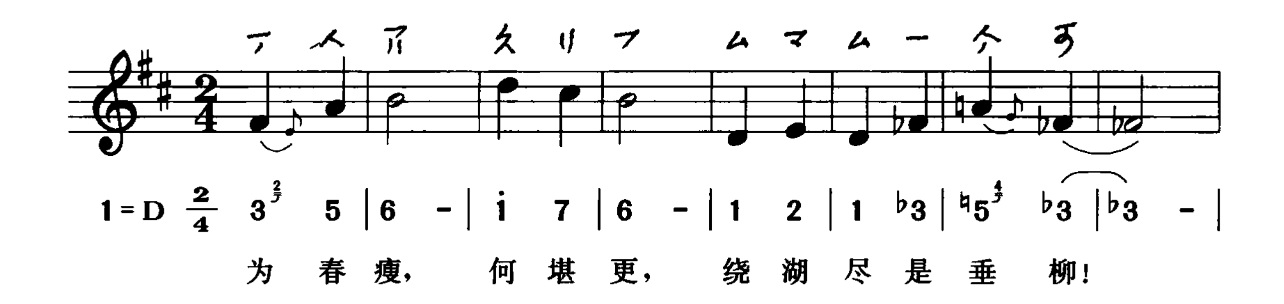





虹梁水陌，鱼浪吹香，红衣半狼藉。


维舟试望，故国渺天北！
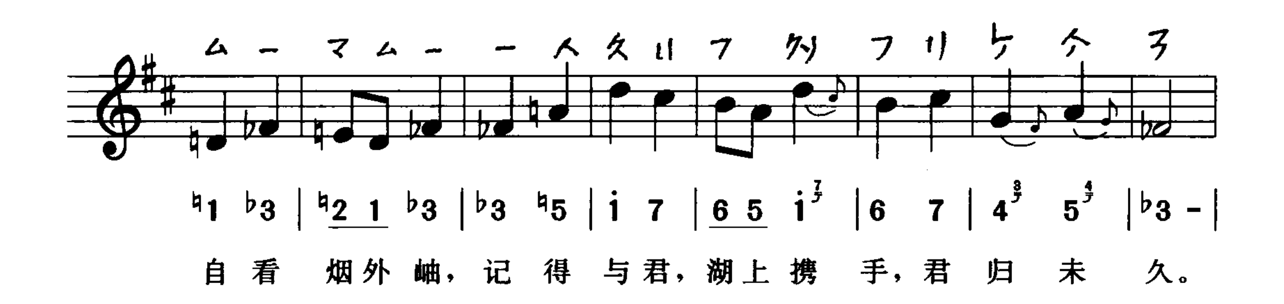

可惜柳边沙外，不共美人游历。


问甚时，同赋，三十六陂秋色？
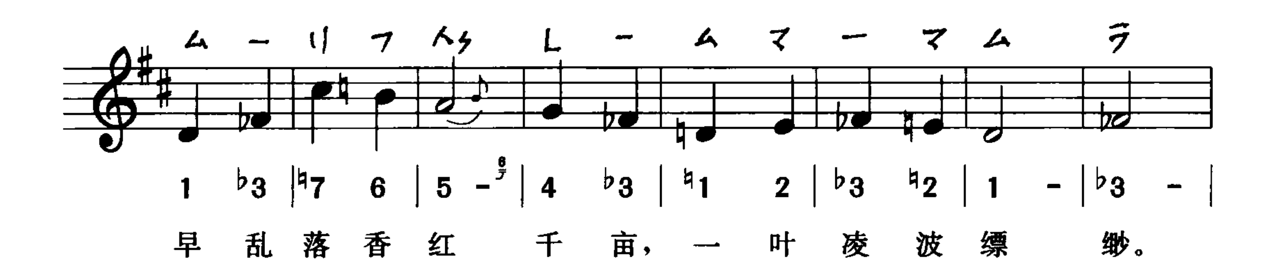
角　　招（黄钟角）



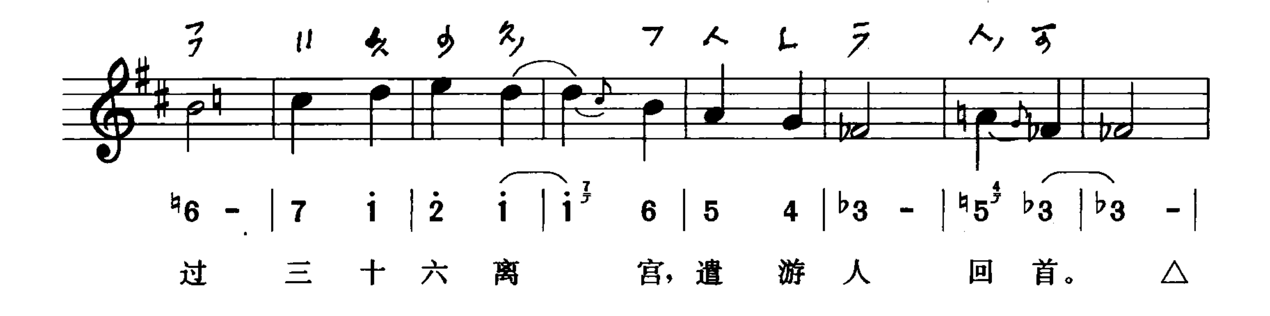
1=D 2/4 3 5 | 6 - | i 7 | 6 - | 1 2 | 1 ♭3 | ♮5 ♭3 | ♭3 - |
为 春 瘦，何 堪 更，绕 湖 尽 是 垂 柳！
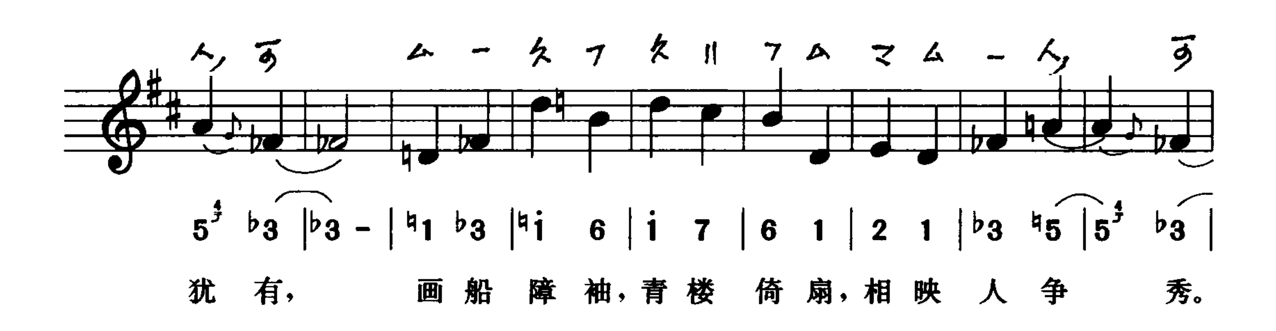


♮1 ♭3 | ♮2 1 ♭3 | ♭3 ♮5 | i 7 | 6 5 i | 6 7 | 4 5 | ♭3 - |
自 看 烟外岫，记 得 与君，湖上 携 手，君 归 未 久。
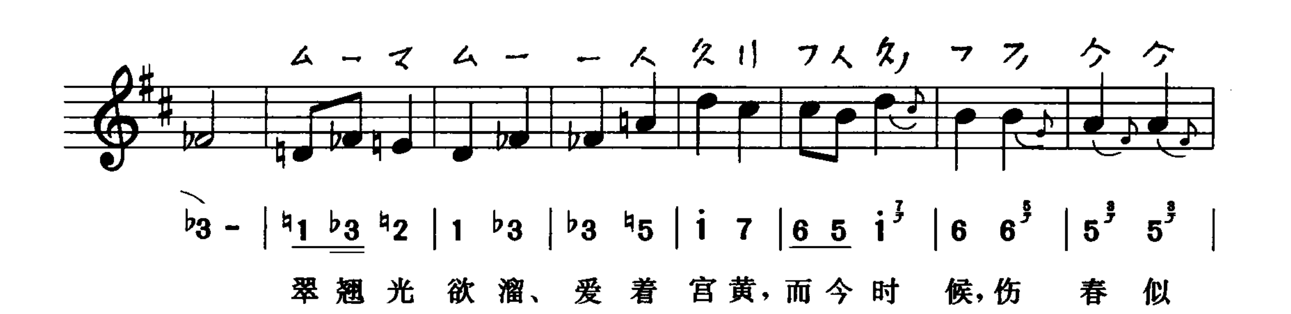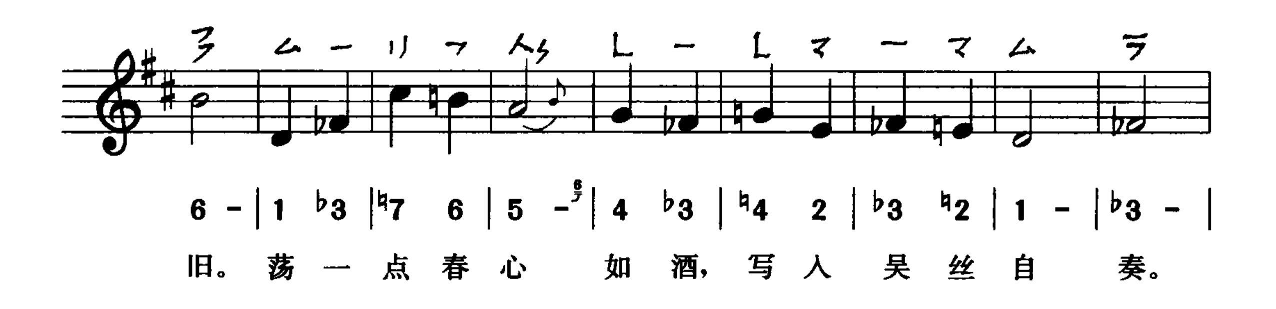


1 ♭3 | ♮7 6 | 5 - | 4 ♭3 | ♮1 2 | ♭3 ♮2 | 1 - | ♭3 - |
早 乱 落 香 红 千 亩，一 叶 凌 波 缥 缈。

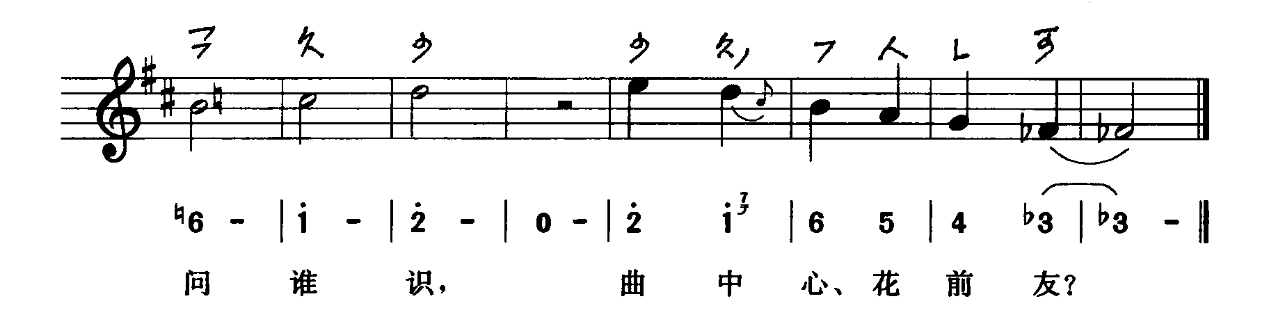


♮6 - | 7 i | 2 i | i 6 | 5 4 | ♭3 - | ♮5 ♭3 | ♭3 - |
过 三 十 六 离 宫，遣 游 人 回 首。 △

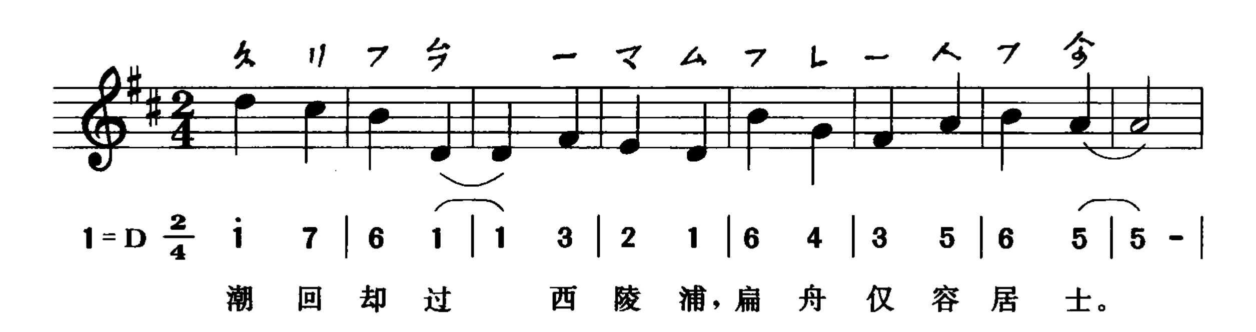

犹 有， 画 船 障 袖，青 楼 倚 扇，相 映 人 争 秀。
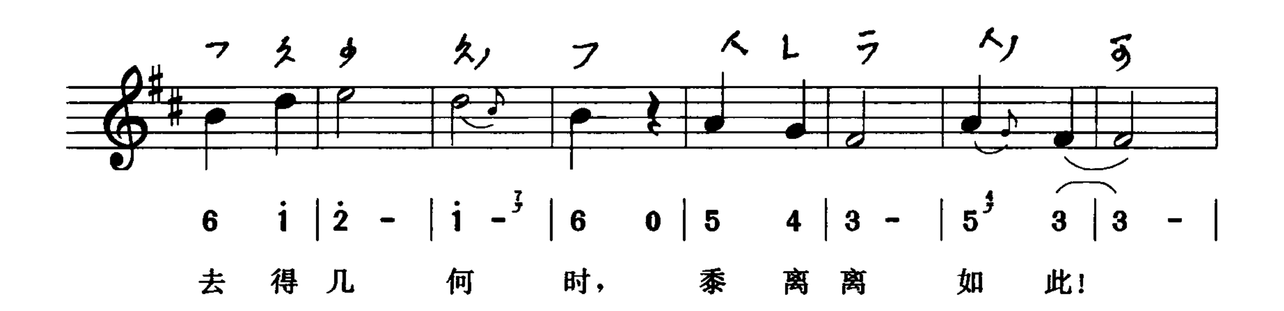

翠 翘 光 欲 溜、爱 着 宫 黄，而 今 时 候，伤 春 似
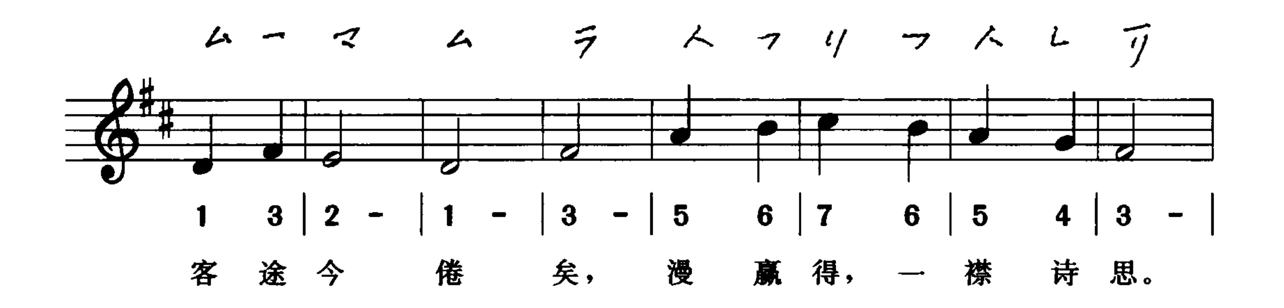

旧。荡 一 点 春 心 如 酒，写 入 吴 丝 自 奏。

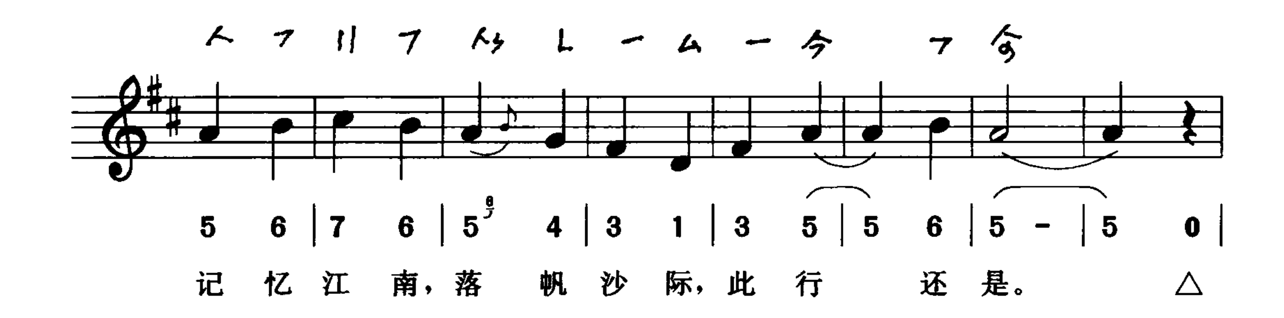

问 谁 识， 曲 中 心、花 前 友？
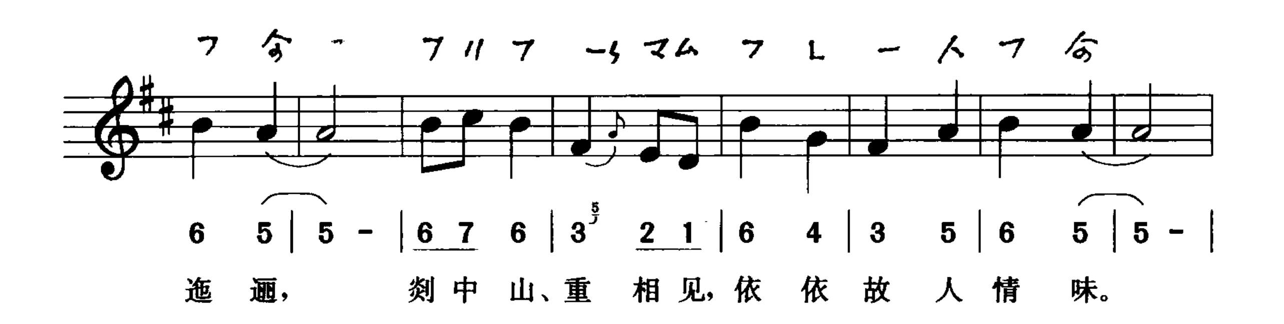
徵　招（黄钟徵）
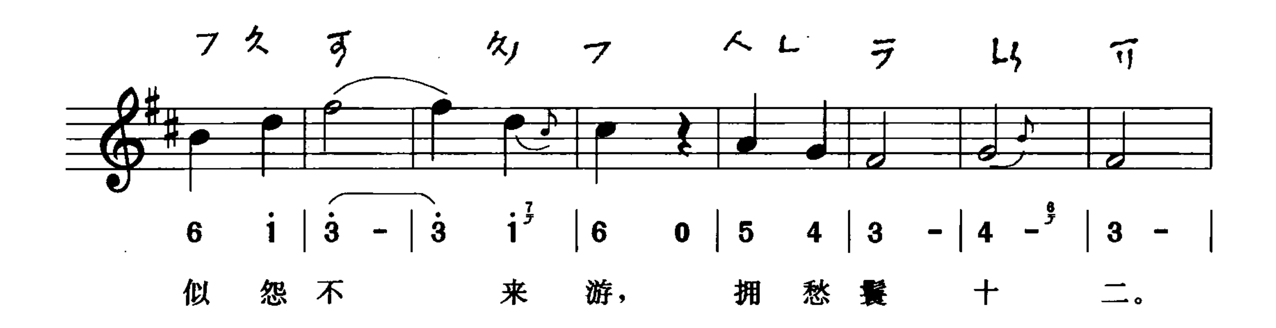

1=D 2/4
潮回却过　西陵浦，扁舟仅容居士。

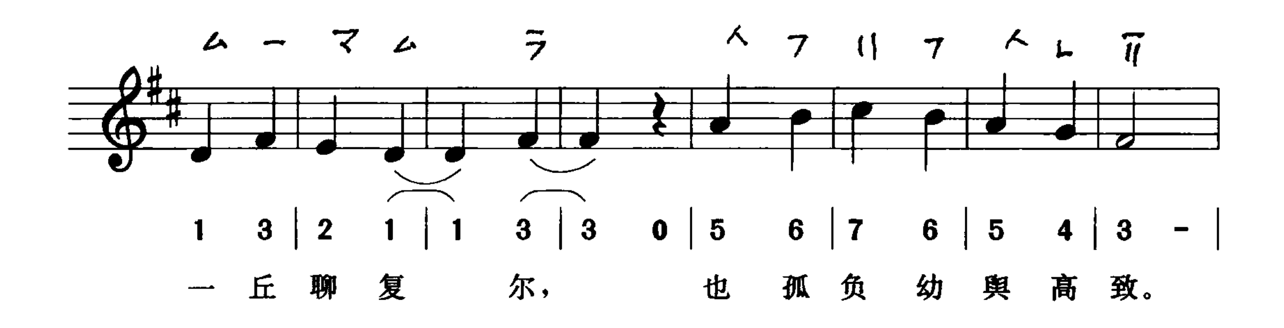

去得几何时，黍离离如此！
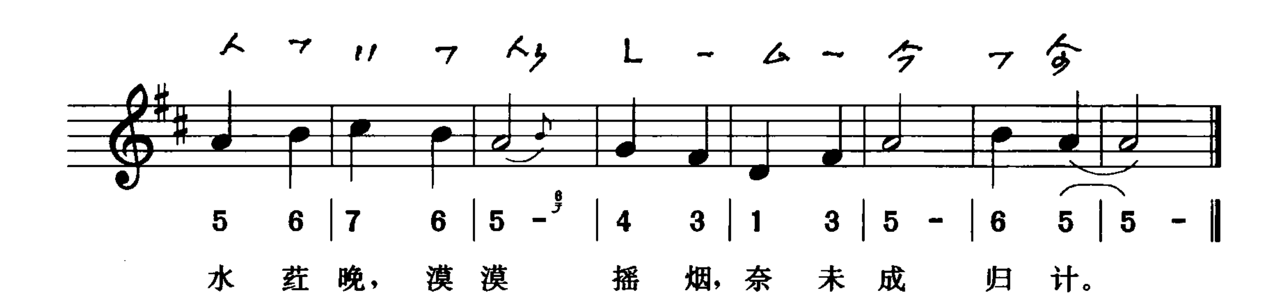

客途今倦矣，漫赢得，一襟诗思。


记忆江南，落帆沙际，此行还是。
△
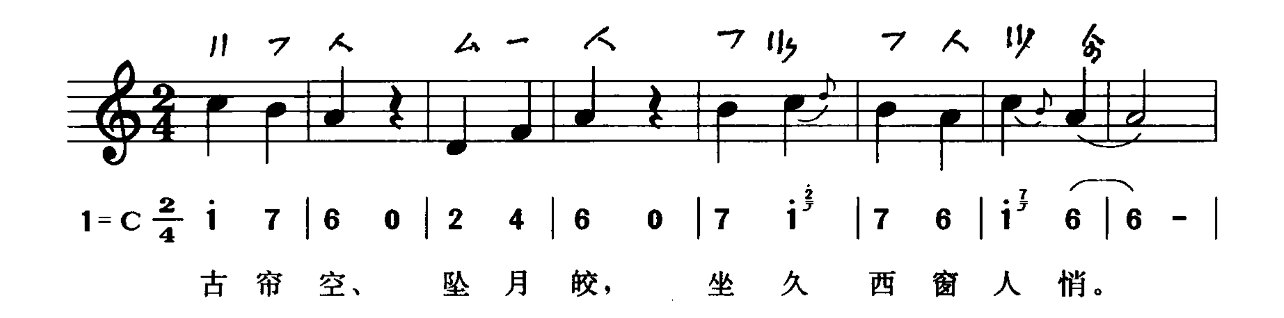

6 5 | 5 - | 6 7 6 | 3 2 1 | 6 4 | 3 5 | 6 5 | 5 - |
迤 逦， 剡 中 山、重 相 见，依 依 故 人 情 味。
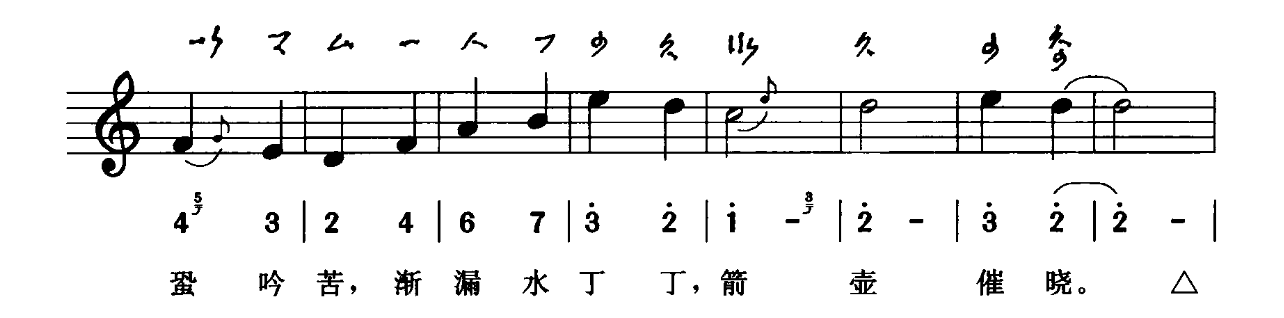

6 i | 3 - | 3 i | 6 0 | 5 4 | 3 - | 4 - | 3 - |
似 怨 不 来 游， 拥 愁 鬟 十 二。

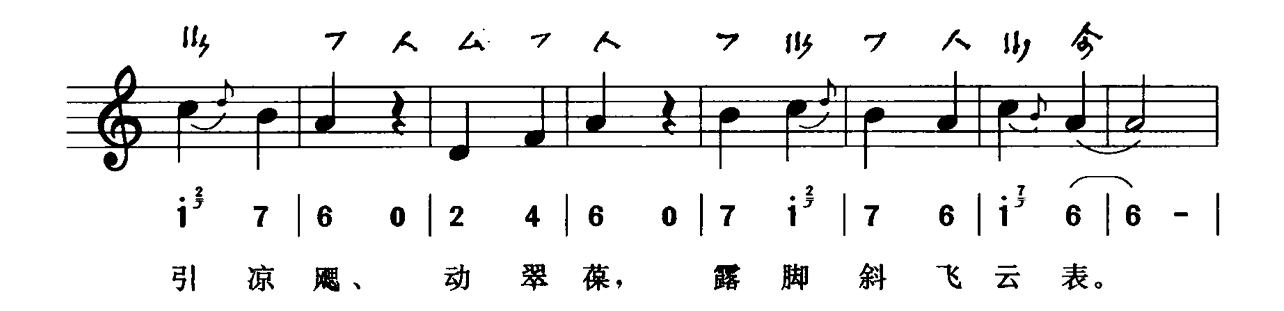

1 3 | 2 1 | 1 3 | 3 0 | 5 6 | 7 6 | 5 4 | 3 - |
一 丘 聊 复 尔， 也 孤 负 幼 舆 高 致。
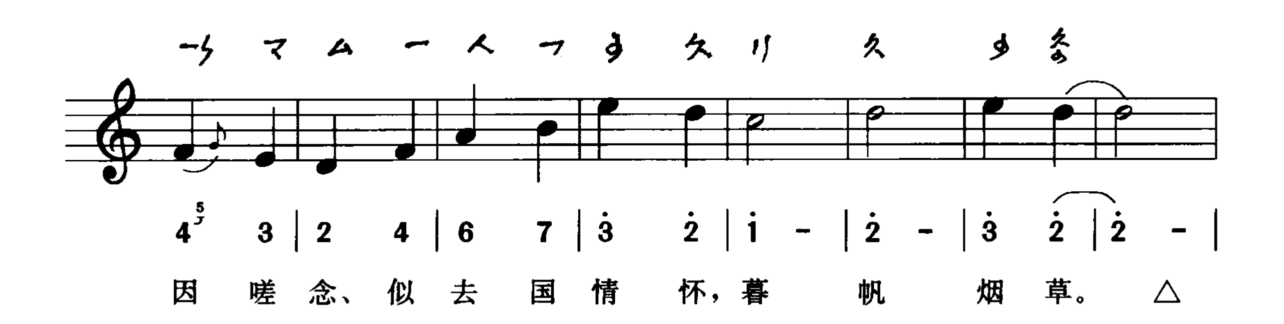

5 6 | 7 6 | 5 - | 4 3 | 1 3 | 5 - | 6 5 | 5 - ‖
水 荭 晚， 漠 漠 摇 烟，奈 未 成 归 计。
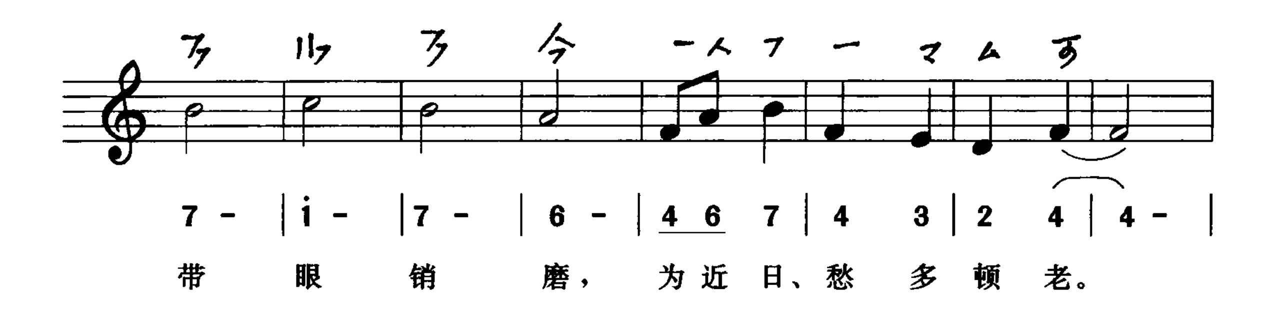
秋宵吟（越调）
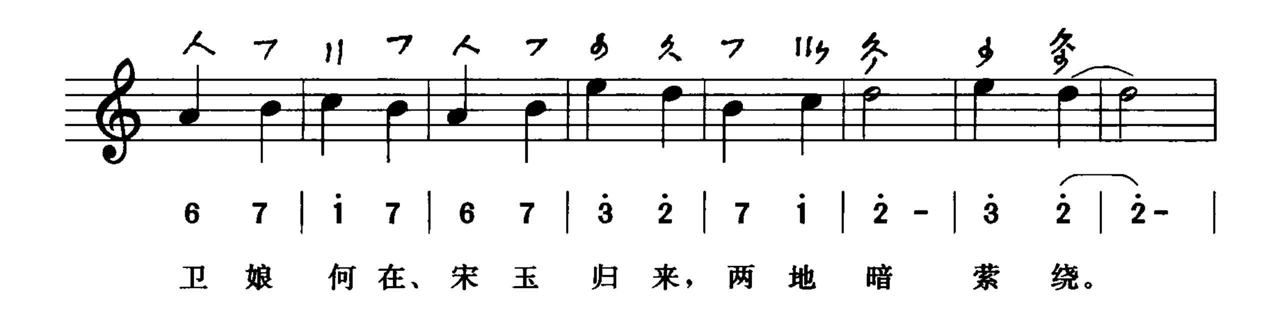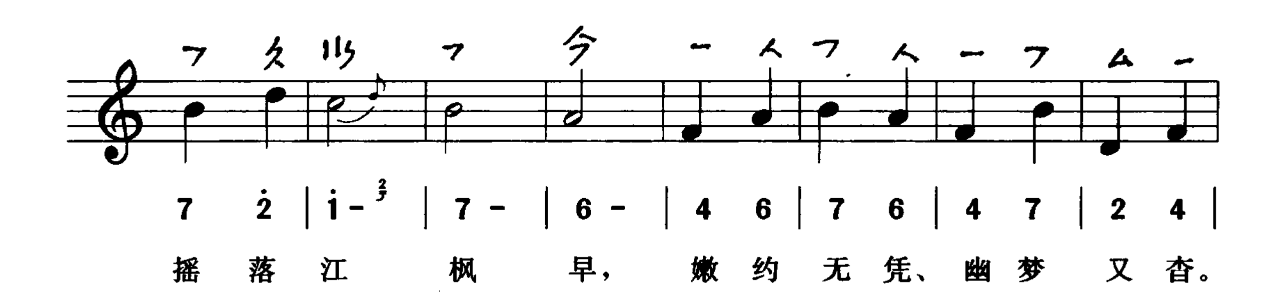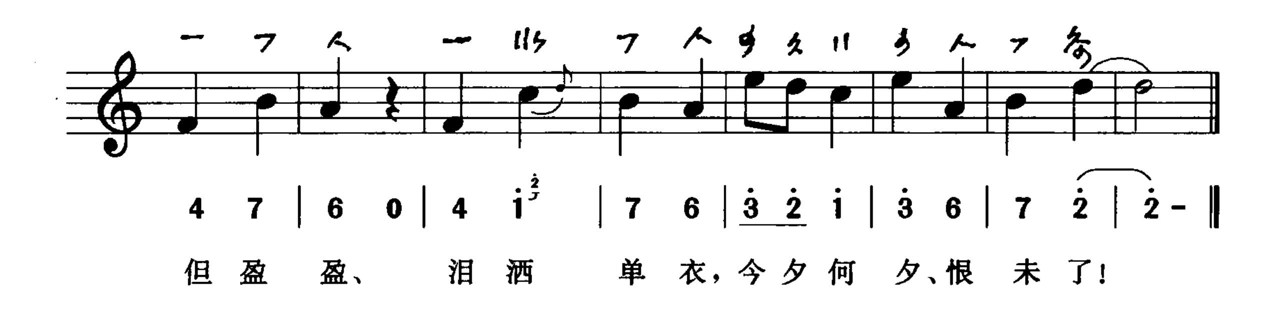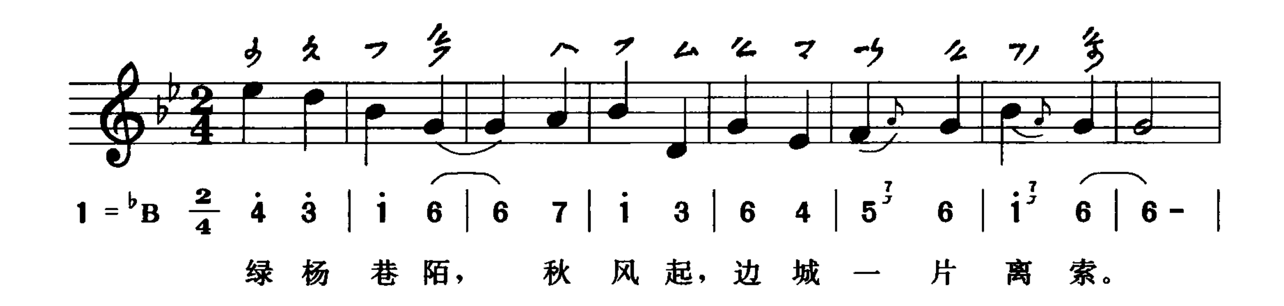









带眼销磨，为近日、愁多顿老。
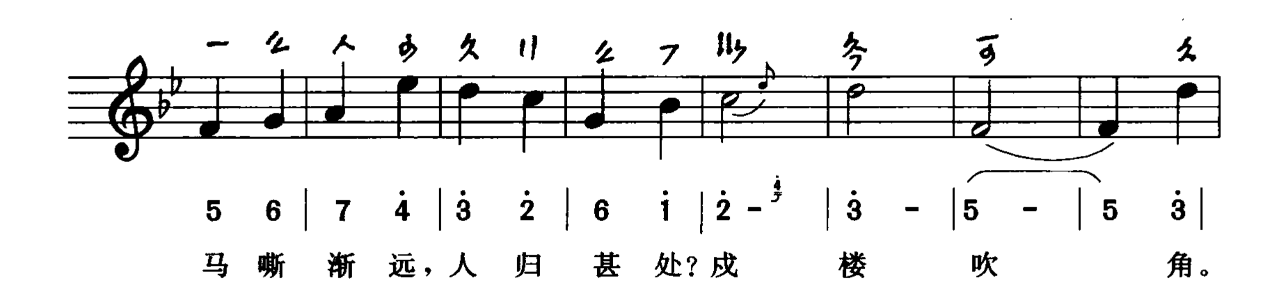

卫娘何在、宋玉归来，两地暗萦绕。
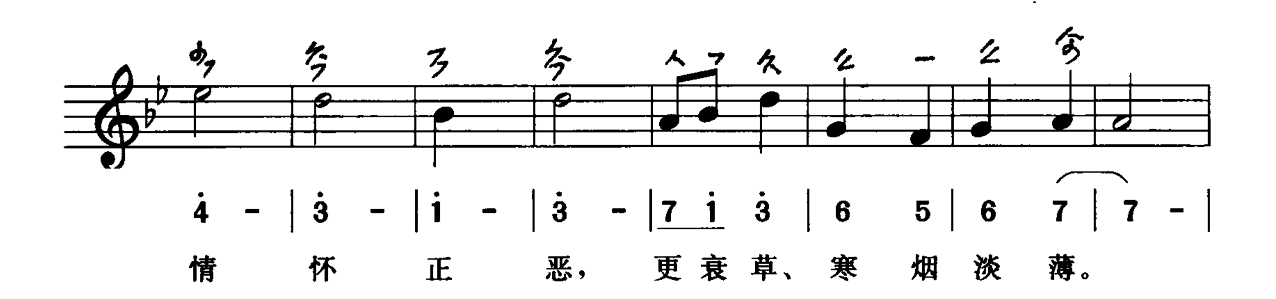

摇落江枫早，嫩约无凭、幽梦又杳。
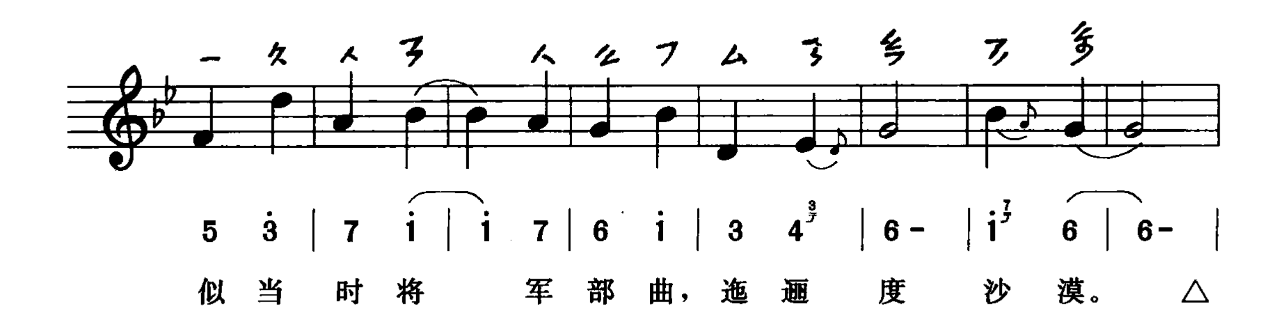

但盈盈、泪洒单衣，今夕何夕、恨未了！
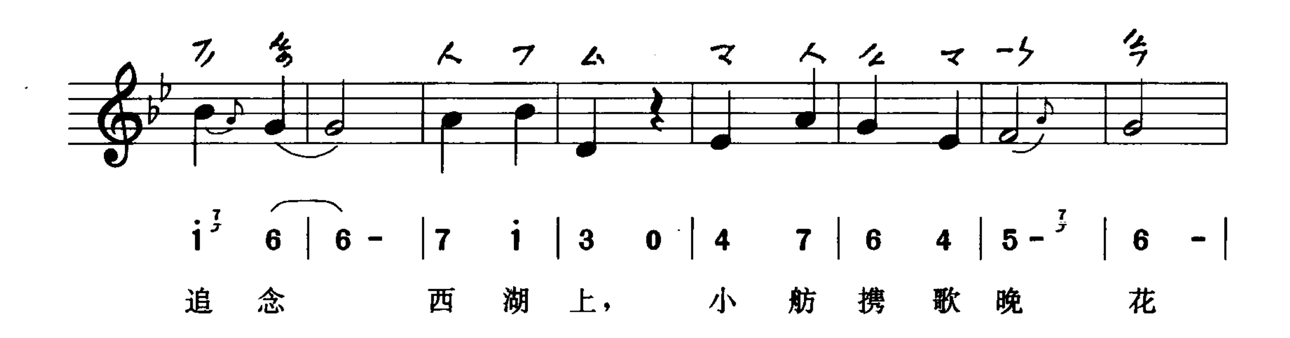
凄　凉　犯（仙吕犯双调）
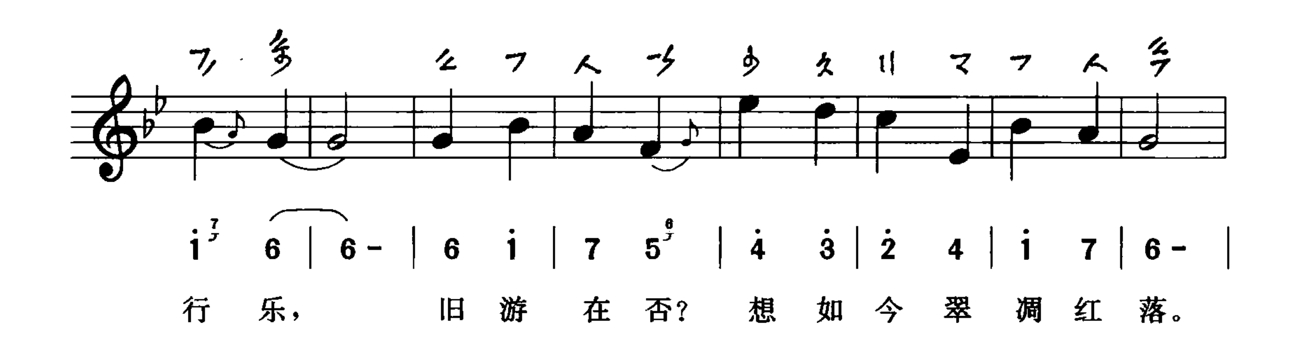

1 = ♭B 2/4
绿杨巷陌，秋风起，边城一片离索。

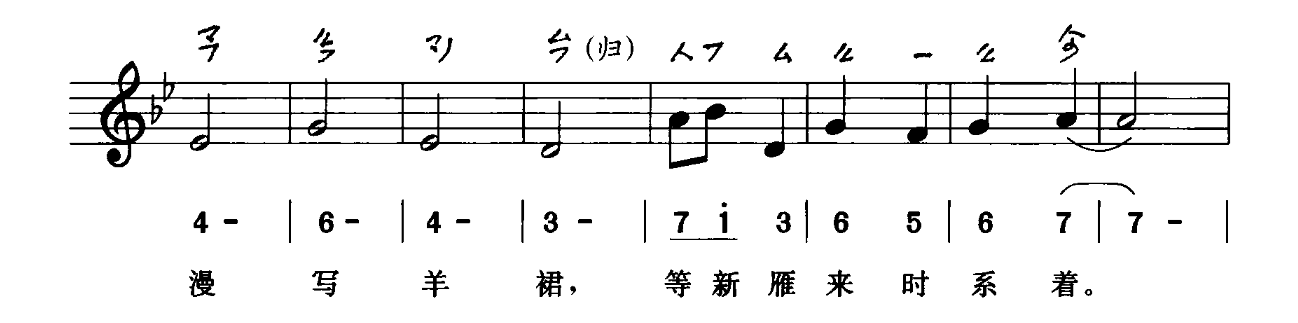

马嘶渐远，人归甚处？戍楼吹角。

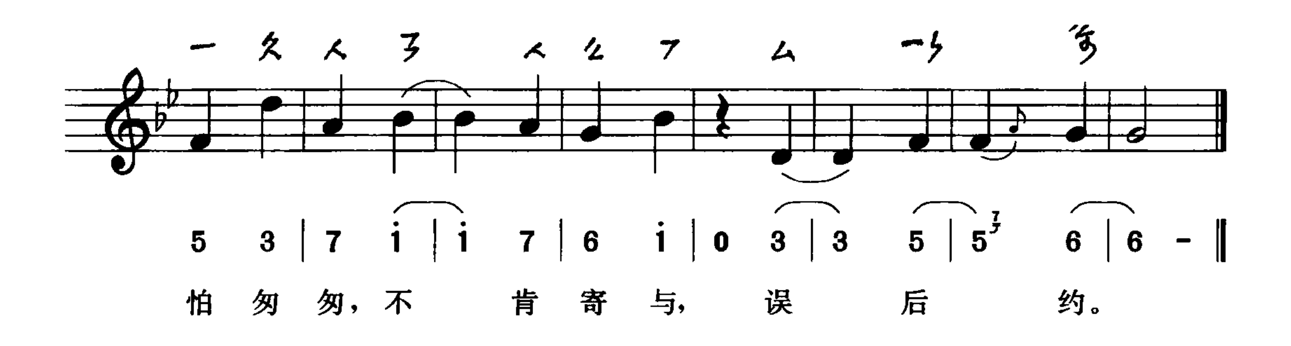

情怀正恶，更衰草、寒烟淡薄。


似当时将军部曲，迤逦度沙漠。△
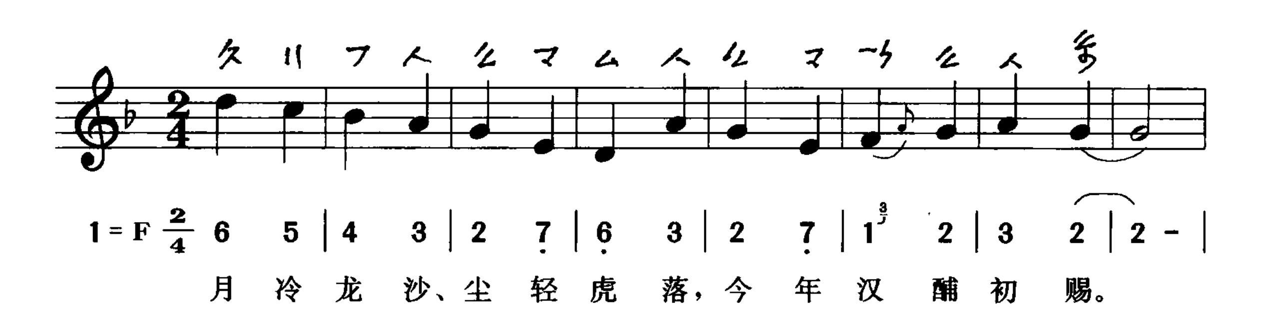

追 念 西 湖 上， 小 舫 携 歌 晚 花
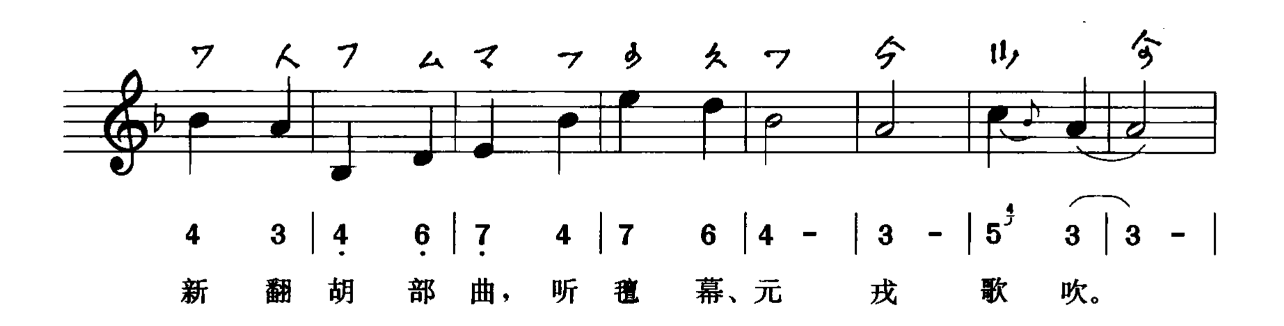

行 乐， 旧 游 在 否？ 想 如 今 翠 凋 红 落。
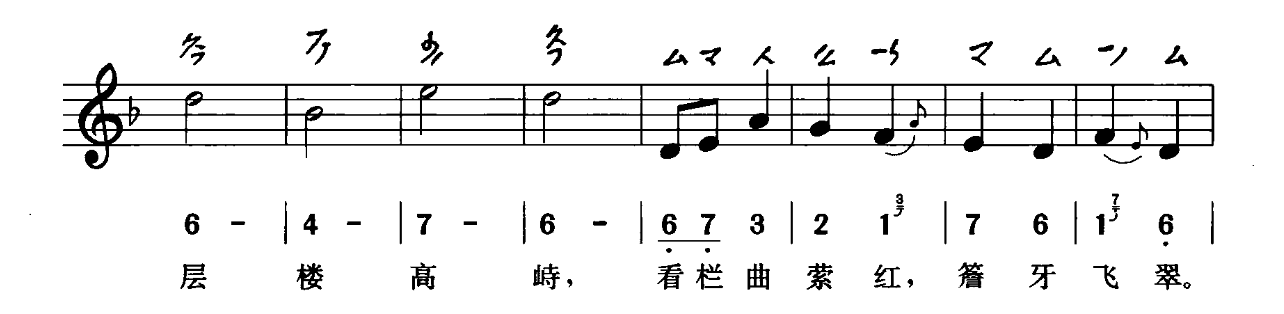

漫 写 羊 裙， 等 新 雁 来 时 系 着。
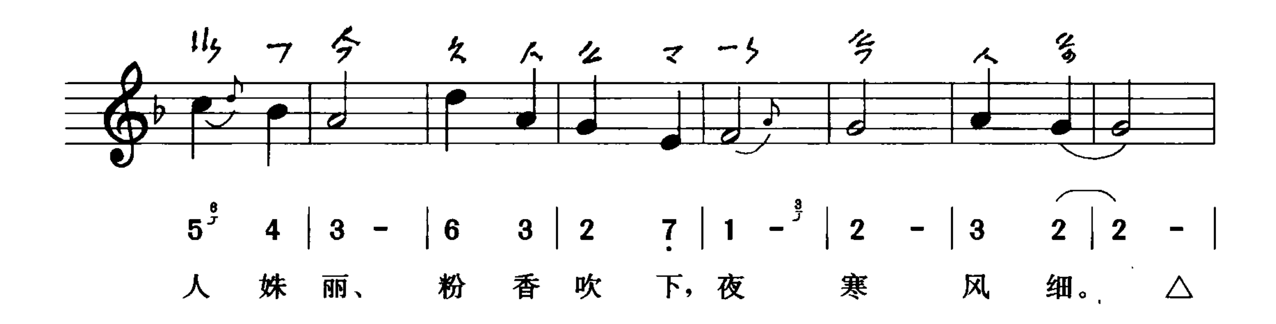

怕 匆 匆，不 肯 寄 与， 误 后 约。
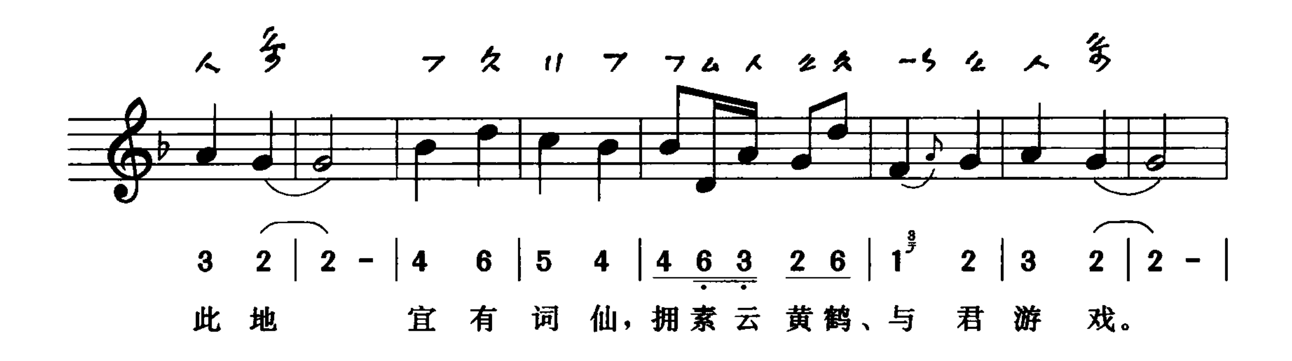
翠　楼　吟（双调）
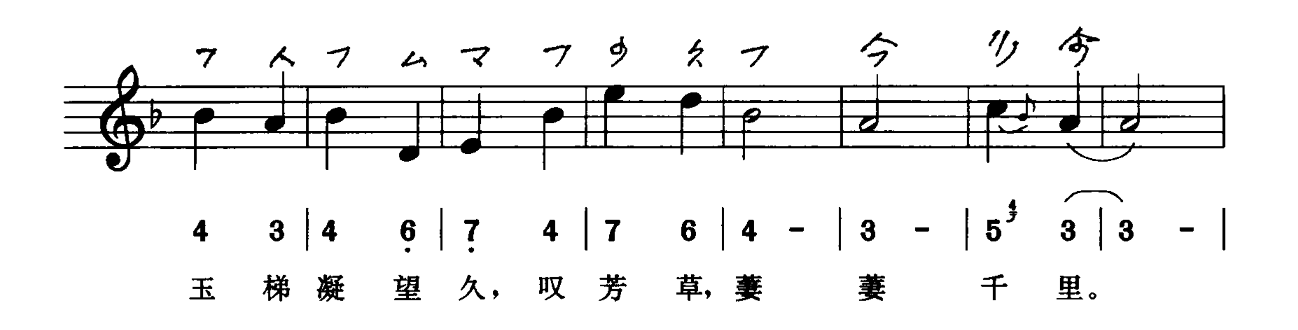

1 = F $\frac{2}{4}$
月冷龙沙、尘轻虎落，今年汉酺初赐。
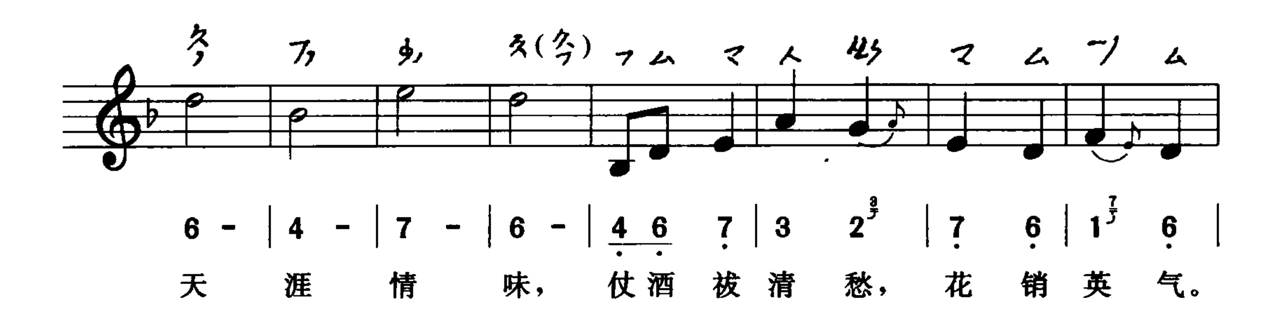

新翻胡部曲，听毡幕、元戎歌吹。
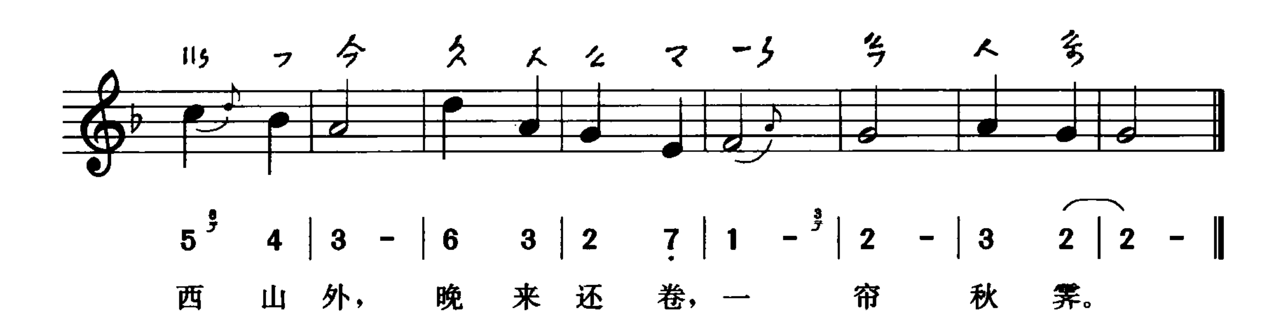

层楼高峙，看栏曲萦红，簷牙飞翠。


人姝丽、粉香吹下，夜寒风细。△


3 2 | 2 - | 4 6 | 5 4 | 4 6 3 2 6 | 1 2 | 3 2 | 2 - |
此地 宜有词仙，拥素云黄鹤、与君游戏。


4 3 | 4 6 | 7 4 | 7 6 | 4 - | 3 - | 5 3 | 3 - |
玉梯凝望久，叹芳草，萋萋千里。


6 - | 4 - | 7 - | 6 - | 4 6 7 | 3 2 | 7 6 | 1 6 |
天涯情味，仗酒祓清愁，花销英气。


5 4 | 3 - | 6 3 | 2 7 | 1 - | 2 - | 3 2 | 2 - ‖
西山外，晚来还卷，一帘秋霁。

第四章　今存其他词乐乐谱资料

第一节　《乐府浑成集》残谱

《乐府浑成集》，又称《混成集》，宋末修内司所刊唐宋及古乐总谱。最早提到此谱者为与张炎同时代之词人周密，其《齐东野语》卷十有关此条云：

> 《混成集》，修内司所刊本，巨帙百余。古今歌词之谱，靡不具备。只大曲一类凡数百解，他可知矣。然有谱无词者居半。

此集迄明代尚存，《文渊阁书目》、《内阁书目》皆有著录，云其一百零五帙，与周密所述大体相同。内府所藏，万历间已多有散出。王骥德所见林钟商调一本，即文渊阁藏书。此集至清以来即淹没无闻，清初黄宗稷《千顷堂书目》虽也曾附录此集，然此书目非为著录见在文献，而是总结前朝著述者，故不足证《混成集》入清尚传。自明万历以来四百年间，世人仅凭王骥德记录所见一册及抄列其目与娋声、小品谱字两则，窥得一斑。而《混成集》巨帙百余，唐宋以来乐曲数千，真乃燕乐词曲之昆仑墟也，亦惟存零金碎玉一斑，亦足可惜，亦足增憾恨。王骥德《曲律》卷四，“杂论第三十九下”云：

> 予在都门日，一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》（又名《乐府浑成》）一本见示，盖宋元时词谱（即宋词，非曲谱）。止林钟商一调，中所载词至二百余阕，皆生平所未见。以乐律推之，其书尚多，当得数十本。所列凡目，亦世所不传。所画谱，绝与今乐家不同。有《卜算子》、《浪淘沙》、《鹊桥仙》、《摸鱼儿》、《西江月》等，皆长调，又与诗余不同……今列其目并谱于后，以存典型一斑。
>
> 林钟商目——隋呼歇指调

娋声　品（有大品小品）　歌曲子
唱歌　中腔　踏歌　引
三台　倾杯乐　慢曲子　促拍
令　序　破子　急曲
子　木笪　丁声长行　大曲
曲破

娋声谱：

一 L 了 ∥ 了

小品谱：

一 フ L ヲ ∥ ㄣ L 一 ヱ フ L 十 ㄣ ∥ ∥ 一 L ㄣ 了

正 秋 气 凄 凉 鸣 幽 彻 向 枕 畔 偏 恼 愁 心 尽 夜 苦 吟

又：

一 L ㄣ 了 フ L ヲ ∥ ㄣ L 一 マ 一 ヲ フ ∥ 了 一 L ㄣ 了

戴 花 㻔 酒 酒 泛 金 尊 花 枝 满 帽 笑 歌 醉 拍 手 戴 花 㻔 酒

第二节　《乐府浑成集》残谱解译

王骥德过录之谱，虽经传写，然谱字皆清晰可辨。其中需勘正之字有三：一为三段谱字末尾与第三段“酒”、“手”共五处之谱字，原作“ㄋ”，为王氏依形模写，将“フ”、“∥”两字合为一体而成。按上之“娋声”、“小品”谱皆为林钟商调，即俗称之歇指调，其结音为“フ”，此三段之结音亦正为“フ”，不过在“フ”下又加一住号“∥”。曲尾加住字“∥”在姜谱中已多见，可参看。故谱中五处“ㄋ”皆应作“了”。二为“娋声谱”第三字原为“ろ”，疑为“ヲ”之坏笔。然倘为“ろ”，则为“フ”字下面加一大住号“ㄅ”，大住应在小住“∥”之后方通。故此字当为“ヲ”。第三为末段“笑歌”之“笑”字旁谱原为“乚”，似“L”而模棱，经反复揣摩与译谱实情，此字当为“一”。

前言此乐谱为林钟商调（歇指调），其结音为“フ”，谱中所用谱字计有：

マ 一 L フ ∥ ヲ 十

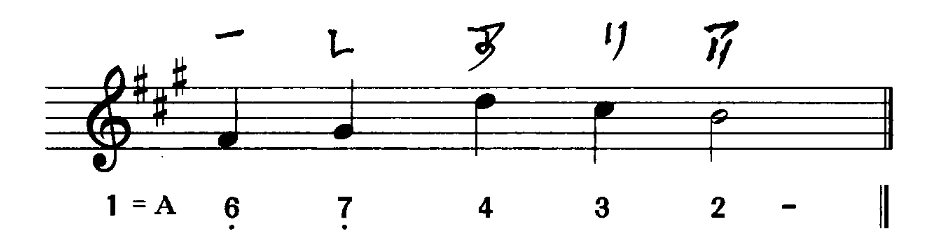
用“L”而无“㇐”正是林钟均音阶特点。然此七字从 A 调低音 Sol 到中音 Sol，所缺

者为“人”（do）音，不知何故。此七字中又明显使用“丂”，此即为比ㄌ低二律（一音）之下五。使用下五也为林钟均音阶之特点。

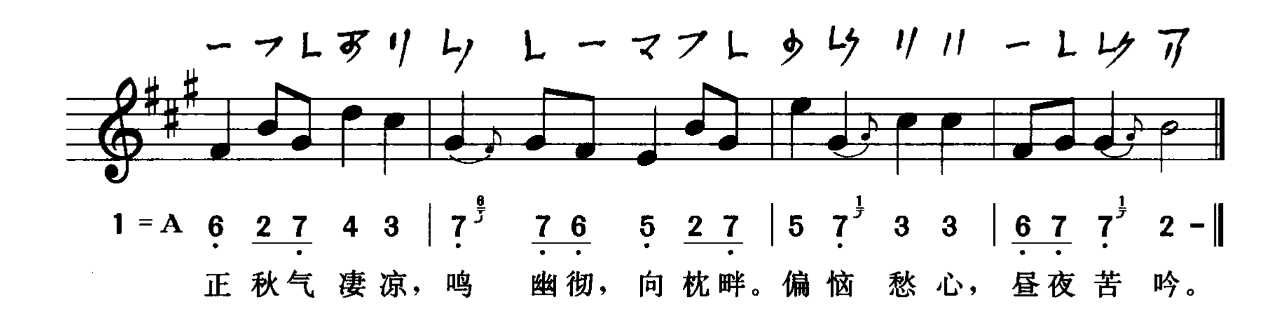
谱中又使用了折号“ϟ”与拽号“丿”，以及住号“リ”，这几乎与《白石道人歌曲》记谱完全一致。尤其是“リ”即住号的位置，也进一步印证了张炎《词源》“大顿小住当韵住”的说法。

“娋声”与“小品”皆为练声试调所用，非正式乐曲，故拍眼亦不正规。今译谱时参照姜夔译写《醉吟商小品》作法，将小品前段译作四字（今四拍）句，后段译作六字（今六拍）句，娋声谱则用散板。
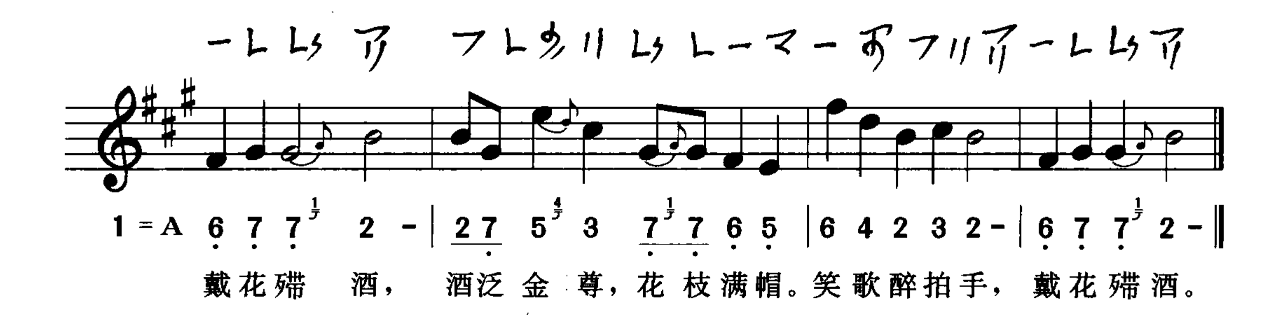
娋声谱：



小品谱：



又：



第三节 史浩《鄮峰真隐漫录》残存俗字谱

民国初年，朱孝臧编刊南宋词人史浩《鄮峰真隐大曲》二卷（见其《彊村丛书》第二函十一册）时，校语中曾谓其取校天一阁藏《鄮峰真隐漫录》，内《柘枝歌头》与《柘枝令》两首“缺文有旁谱”。1957年杨荫浏先生校译《白石道人歌曲》时曾念及于此，而后终生未得见其书及所注旁谱。2000年第4期《中国音乐学》发表吴文光教授与学生赵晓南所撰《关于大曲〈柘枝令歌头〉、〈柘枝令〉俗字谱及其考、译》一文，首次将朱孝臧亲见之宋大曲所标字谱公诸于世，并予以解译。关于详情，可见其原文，此不赘述。今仅将几点不同看法与译谱示后。

（1）文中与题所称“柘枝令歌头”不当，歌头与令皆为整个柘枝舞曲之一部分，歌头非令之歌头，乃整个柘枝舞曲之歌头。故应称《柘枝歌头》或如朱孝臧所标为：《柘枝舞歌头》。

（2）《歌头》首句第二字“人”，亦应为谱字，即“人”（尺）。与第一字处之谱字合成ㄱ人二谱字。

（3）《柘枝令》“多风措”后之“住”字为谱字之“住”，即小住，相当于白石谱中之“ㄧㄧ”。非为歌辞中文字，故此歌辞应为：

我是柘枝娇女，多风措。深妙学得柘枝舞，头戴凤冠，纤腰束素。遍体锦衣装，来献呈歌舞。

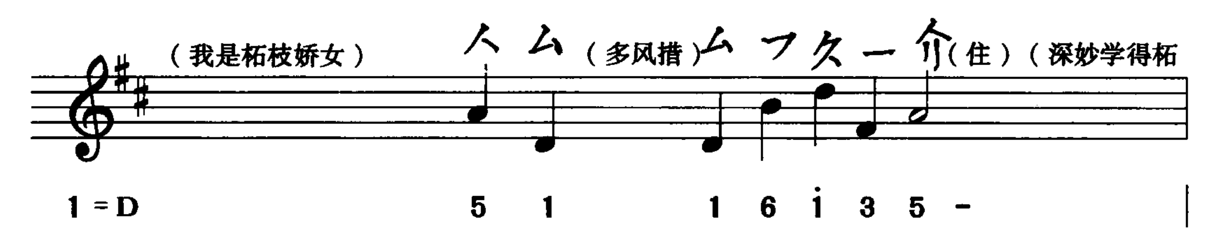
（4）在谱字辨识方面，由于吴文光教授受“板眼”说影响，误将《柘枝令》“凤冠”后“缺三字”之ㄱㄣ厶定为“ㄗ厶”二字，解“口”为“板位”，“丿”为眼位。又将“ㄗ、”右旁之“丶”也视为眼位符号，同于“丿”。正如前面所讲词乐拍节与解译《宋姜白石歌曲》旁谱所见到的，唐宋乐谱中并无板眼节奏，亦无其符号。吴教授所言板号实为“ㄱ”与“ㄴ”，两谱字连书而形讹，其“丿”实为“ㄴ”之拽音（拽音参见姜谱与《混成集》残谱解译）。而“ㄗ、”实为“ㄱ”与“ㄆ”——大住，非为吴教授所称为“ㄱ”十“ㄅ”十“丶”三号。“ㄆ”为大住在姜谱中数见，其与大住号“ㄅ”相同，杨荫浏先生《宋姜白石创作歌曲研究》与本书对姜谱解译部分皆有辨析，可参见。又，关于“ㄱ”——顿号，《柘枝》谱中有ㄐ ㄐ ㄐ近似当实同三个谱字，吴教授解其“有可能是由‘ㄧㄧ’与‘ㄱ’两个谱字合并误写而成”，而实际“ㄧㄧ”为谱字凡音，而下面之“ㄱ”是与“ㄆ”同为延时符号。“ㄆ”为“一大字住当二字”符号，而“ㄱ”为“一顿当一字”之小顿号，这在姜谱解译中已有详述，此不赘。

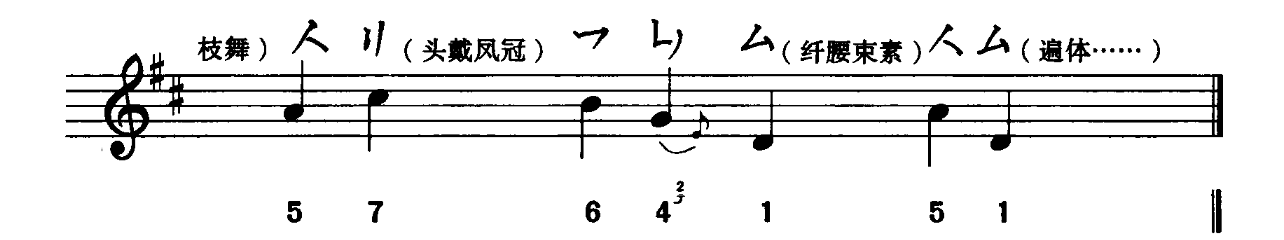
据《乐苑》载："羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》。"此既为《柘枝》，当为羽调曲。《柘枝令》在《董西厢诸宫调》标为般涉调，可知其为正宫均（太簇均）之羽。今审两谱所用谱字七，计：

ム一L人フリ久
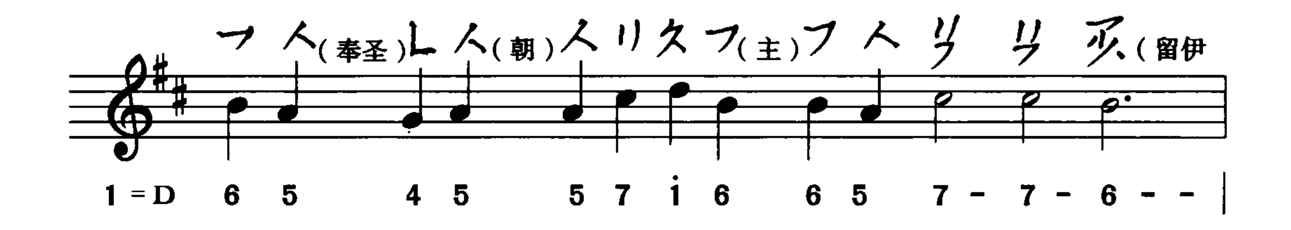
用L而无幺，且有ム、久，其为正宫音音阶无异。而用大住"火"之谱字为"7"，恰即般涉调之结音。其用拽音符号一处，未见折音，而延时符号用大住"火"与小顿"7，而小住又以"住"字标出。大体看来《柘枝》谱字与《白石道人歌曲》之十七首旁谱谱字，与今存《浑成集》残谱谱字为同一体系，而异于《事林广记》所载《愿成双》之字谱体系。为节省校勘文字，今将校订之俗字谱与五线谱、简谱并列如下：
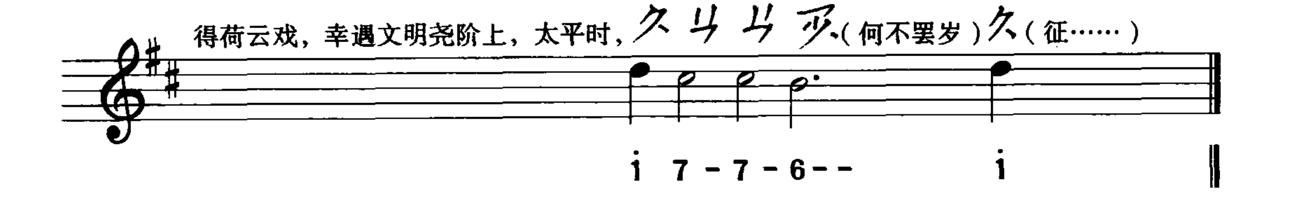
歌头：





柘枝令：





第四节 《魏氏乐谱》中之词乐谱

《魏氏乐谱》为明朝宫廷乐师魏之琰（字双侯，号尔潜）于明末带到日本的宫廷宴乐与宗庙祭祀乐曲及诗乐（《诗经》乐谱）。此谱为手抄六册，1至4册为诗词俗乐曲，共180首，其中有七首有词无谱。5、6两册属雅乐（大成殿雅乐与太常乐曲）者共62曲，其中有4首重见。总计有谱之乐为231首。前4册中词乐除去七首有词无谱者共有98首之多。此98首词谱无法考其来源，难知其与明朝宫内尚藏之《乐府浑成集》之关系，不敢称其为宋谱，谓其明传词乐可矣。而其谱式则又非明清南北曲之板眼节奏，而以竖格标其字拍，一格当“一字”（今称一拍）或八格（即八字）一拍（句），或六格（六字）、四格（四字）一拍句，拍句处标以檀板、太鼓符号，记以“拊搏”之节。不敢谓得之唐宋乐之遗制，称之仿唐宋乐可矣（前拙著《中国古代音乐精典丛书》前言将魏之琰误作其裔孙魏皓，今经宋红先生在《古籍整理情况简报》2002年6期中予以指出，谨谢）。

《魏氏乐谱》所用律调，日本学者林谦三先生已有《明乐八调研究》（上海音乐出版社1957年6月出版）与《明乐新考》（日本《奈良学艺大学纪要》人文·社会科学第11卷）进行了全面研究。所谓八调即《魏氏乐谱》前四册80首诗歌乐谱所用的中吕宫均之双调、双角，道宫均之道宫、小石、正平，仙吕宫均之仙吕调，黄钟宫均之越调、羽调。严格地讲，此仅为《魏氏乐谱》中俗乐调，并不能以之概称明乐乐调，明南曲之九宫十三调当与之为同一乐调体系。另外，明代继承元代北曲之九宫调则别于《魏氏乐谱》之八调（详见下编《曲乐今证》）。据林谦三氏测定，《魏氏乐谱》八调之正黄钟宫为A，此与日本古十二律之黄钟正合（林谦三于《明乐八调研究》中“明乐之工尺谱乐器与宫调”一一章脚注引“《魏氏乐谱》宫氏注：‘魏君所传凡八调，其黄钟当此方之黄钟’”。然海内藏本则为“其黄钟当此方之林钟”。不知孰是，今仅依林说），其四均八调实为C、D、F、G四调之宫、商、羽三调式。此四均即与明清以来流传之民间古乐所用四调正同，惟后者用俗称，而《魏氏乐谱》用宫调。杨荫浏先生《宋姜白石创作歌曲研究》曾列出北京智化寺乐（河北固安曲家营乐与之同）、西安鼓乐的四调，其正与《魏氏乐谱》所用宫调四均相同，今列表如下：

今 调 名	C	F	D	G
魏氏乐谱	中吕宫均（夹钟均）	仙吕宫均（夷则均）	道宫均（仲吕均）	黄钟宫均（无射均）
北京智化寺乐	背调	皆正调	月调	正调
西安鼓乐	六调	上调	五调	尺调
笛色（调）名	尺字调（背宫调）	六字调（弦索调）	小工调（凄凉调）	四字调（正宫调）

《魏氏乐谱》却是用小工调移调起谱，其四均实际调高皆为D调。谱中标识的琵琶定弦有三种：①仲林南黄（DE#FA）②黄林黄仲（AEAD）③黄林太仲（AEBD）。月琴（阮）之定弦有两种：①仲黄（DA）②黄林（AE）。虽然调高与调式已不完全相合，但其乐调保留了词乐以结音（毕调）标示宫调的谱式，且其谱又是以工尺代宫商之首调唱名方法，每词所标宫调与其结音基本相符。其谱之工尺与宫商对应如下：

上	尺	工	凡	合	五	乙	仩	伬	仜
宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	清宫	清商	清角

故依词乐宫调，如双调其为中吕宫均（夹钟均）之商，结音为ㄥ，在《魏氏乐谱》中双调诸曲结音基本皆为上。今将《魏氏乐谱》所收词乐乐曲及所标宫调、乐谱结音列表如下：

曲 名	宫 调	结 音	均	调 式	调 高
雨中花	双调	上	中吕宫均（夹钟均）	商	D
朝中措	双调	上	中吕宫均（夹钟均）	商	D
新荷叶	双调	上	中吕宫均（夹钟均）	商	D
解佩令	双调	上	中吕宫均（夹钟均）	商	D
武陵春	双角	上	中吕宫均（夹钟均）	?	D
感皇恩	双角	上	中吕宫均（夹钟均）	羽?	D
小重山	道宫	合	道宫均（仲吕均）	宫	D
杏花天	道宫	上	道宫均（仲吕均）	宫	D
瑞鹤仙	道宫	上	道宫均（仲吕均）	宫	D
风中柳	道宫	上	道宫均（仲吕均）	宫	D
庆春泽	道宫	上	道宫均（仲吕均）	宫	D

续表

曲　　名	宫　　调	结　音	均	调　式	调　高
齐天乐	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
临江仙	道宫	仩	道宫均(仲吕均)	宫	D
于飞乐	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
木兰花	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
燕春乐	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
昭君怨	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
点绛唇	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
凤棲梧	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
醉太平	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
忆秦娥	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
如梦令	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
传言玉女	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
鹊桥仙	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
醉蓬莱	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
夏云峰	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
宝鼎现	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
隔浦莲	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
霜天晓角	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
好事近	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
塞翁吟	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
风入松	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
江神子	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
后庭宴	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
四园竹	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
醉春风	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
斗百花	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D

续表

曲　　名	宫　　调	结　音	均	调　式	调　高
双双燕	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
应天长	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
玉烛新	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
南浦	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
夜游宫	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
师师令	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
江城梅花引	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
烛影摇红	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
贺圣朝	小石	凡	道宫均(仲吕均)	商?	D
归朝欢	小石	尺	道宫均(仲吕均)	商	D
芳草渡	小石	不清	道宫均(仲吕均)	商?	D
蝶恋花	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
喜迁莺	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
玉蝴蝶	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
采桑子	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
洞仙歌	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
水龙吟	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
大圣乐	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
青玉案	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
永遇乐	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
鹧鸪天	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
阮郎归	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
破阵子	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
忆王孙	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
燕山亭	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
贺新郎	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D

续表

曲　　名	宫　　调	结　音	均	调　式	调　高
西江月	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
锦堂春	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
满庭芳	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
丹凤吟	正平调	四	道宫均(仲吕均)	羽	D
天仙子	正平调	四	道宫均(仲吕均)	羽	D
柳梢青	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
行香子	仙吕调	尺	仙吕宫均(夷则均)	羽?	D
万年欢	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
人月圆	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
迎春乐	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
卜算子	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
海棠春	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
浣溪沙	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
品令	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
霜叶飞	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	D
千秋岁	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
荷叶杯	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
南歌子	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
金蕉叶	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
太常引	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
浪淘沙	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
女冠子	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
云仙引	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
望江南	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
谒金门	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
孤鸾	羽调(黄钟羽)	上	黄钟宫均(无射均)	羽?	D

续表

曲　名	宫　调	结　音	均	调　式	调　高
绮罗香	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
一剪梅	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
醉红妆	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
桂枝香	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
踏莎行	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
鱼游春水	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
恋香衾	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
渔家傲	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D
最高楼	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	D

共计98首,其中道宫调曲有39首,占总数$\frac{1}{3}$以上,再加上同均之小石调、正平调,则多达63首,占总数$\frac{3}{5}$以上。道宫均即D调,时称小工调,为当时常用乐调。大量使用此调,说明《魏氏乐谱》中的词调乐曲为可以演唱的通行乐调。其仙吕调曲连同为李白《月下独酌》所谱之曲仅有两首,林谦三氏云仅有《月下独酌》一首,乃疏漏。而所谓"双角",其结音为上,为六,为五,已似驴非马,角调曲唐宋词乐已不见。明人即更不知其为何物了。

《魏氏乐谱》以格式谱所标节奏,前面已多次提及,此不复赘。其不用南北曲之板眼,而以格代句拍,鼓板标均拍,使我们意外地悟到唐宋乐之节奏,并借鉴其式将唐宋乐句拍与今乐对应,而借以译写敦煌晚唐琵琶谱与宋《白石道人歌曲》之旁谱。至于谱中近百首词乐以及其他一百余首为古代诗歌谱写的乐曲,甚或标为先秦诗(《诗经》)与庙堂祭祀雅乐,其作为明代宫廷音乐的原始资料固是弥足珍贵。而经过今译之谱,皆可歌可听,其可欣赏借鉴之价值亦不能否定。

《魏氏乐谱》有日本明和五年(1768)刊本,为其第一册之五十曲,系魏之琰裔孙魏子明传授明乐而编。然刊本中无工尺谱,仅留有填记工尺字之空白格,由受乐者填写。我国现藏本为1924年张海若据罗振玉自日本携回之本手抄者,已标写工尺,且书之底页附抄李白《乌棲曲》乐谱一首,故是珍善之本。《魏氏乐谱》原稿六帙今藏日本东京艺术大学,自日本林谦三氏《明乐八调研究》所附译谱以来,海内杨荫浏(见其《中国音乐史稿》)、黄翔鹏(见《中国古代歌曲》,孙玄龄、刘东升编人民音乐出版社1990年3月出版)等先生均有对《魏氏乐谱》之选译。2001年5月河北大学出版社出版之由我译写之《中国古代音乐经典丛书》已将海内藏本《魏氏乐谱》五十首一册全部译出,并且数曲配有CD光盘。今选

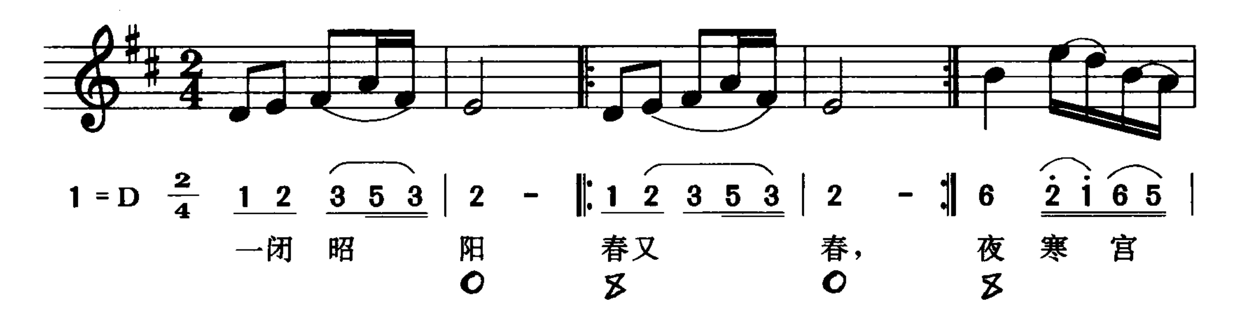
《小重山》与《水龙吟》两曲并加鼓板符号附后。其太鼓符号为"○",檀板符号为"ㄨ"。《小重山》为四均拍小令曲,上下片各四拍(句)。每拍(句)为今八拍子,四个自然小节,每两个自然小节为一鼓板单位,其击太鼓处乃小住,占二拍,正与姜谱合。《水龙吟》为八均拍之慢曲,此谱上下片各为十一拍(句),每拍(句)合今八拍子,每二拍为一自然小节,此曲未如前曲鼓板皆备,而是正曲仅标檀板,每拍(句)首一击。而正曲前有一前奏,或即张炎《词源》"讴曲旨要"所说"七鼓八揩"之"鞁",此谱亦仅于其每拍(句)尾标一太鼓符号。

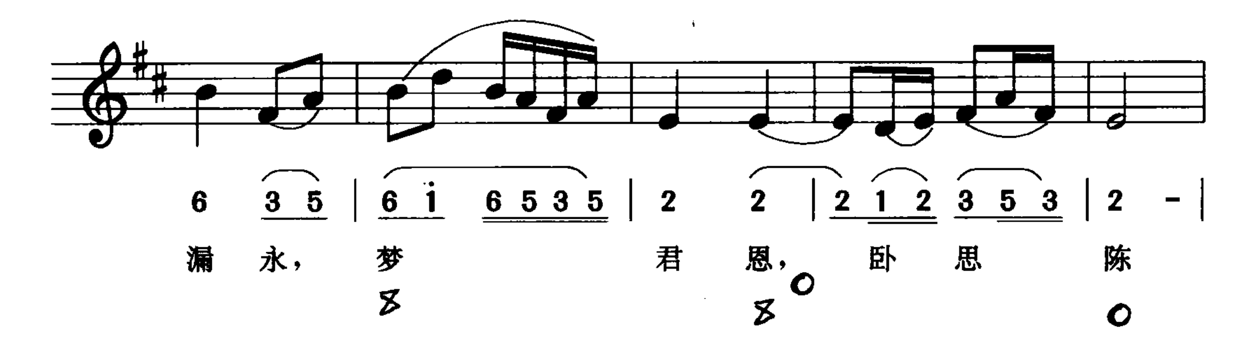
小 重 山

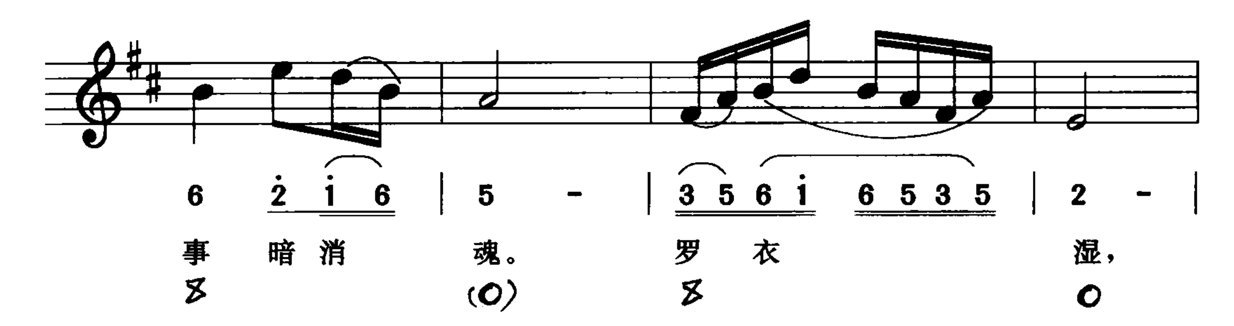
(正平调)

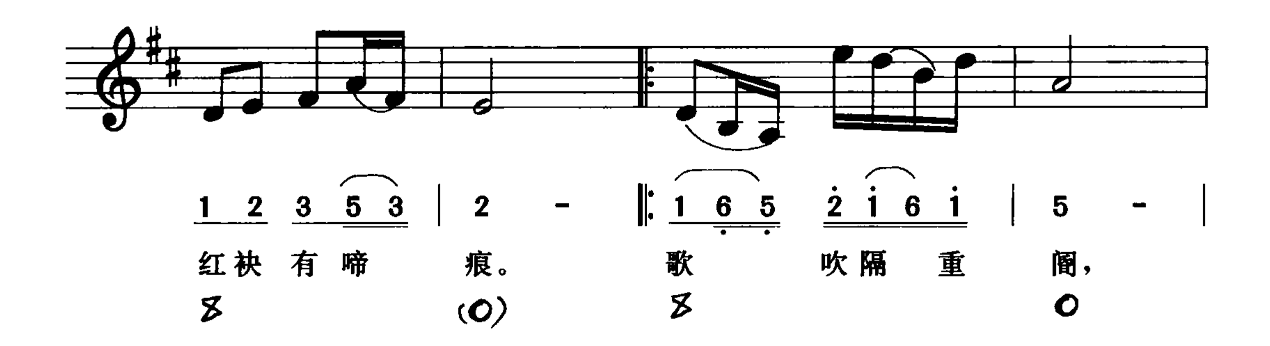
五代·韦庄 词

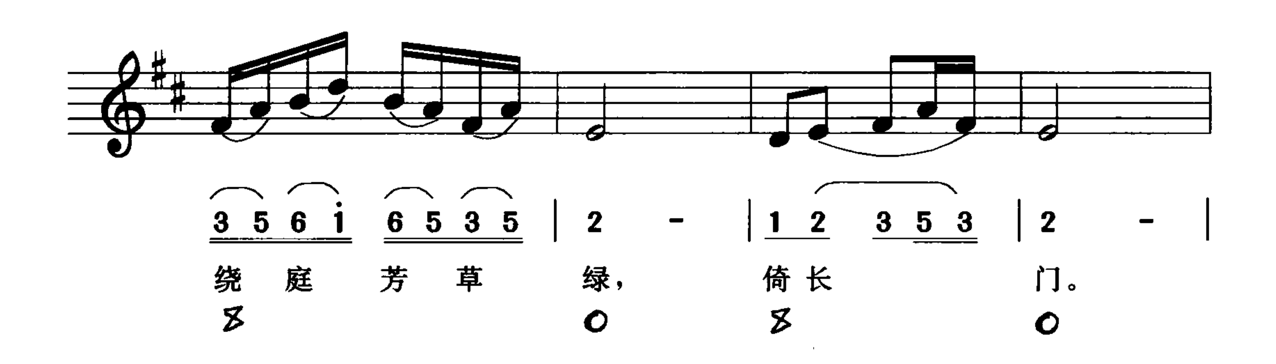
《魏氏乐谱》

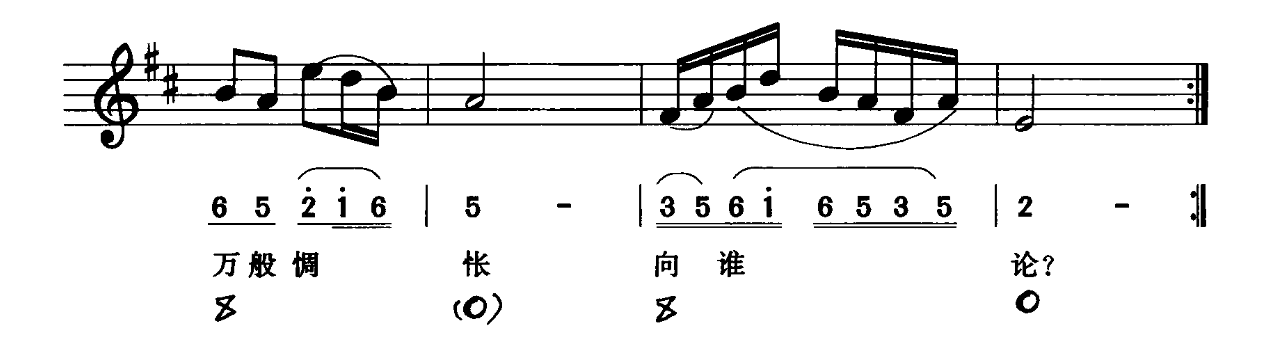


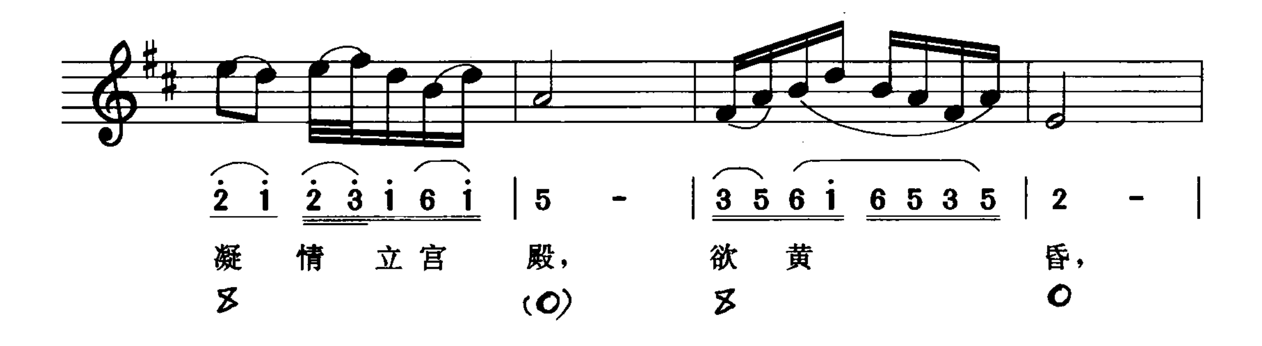


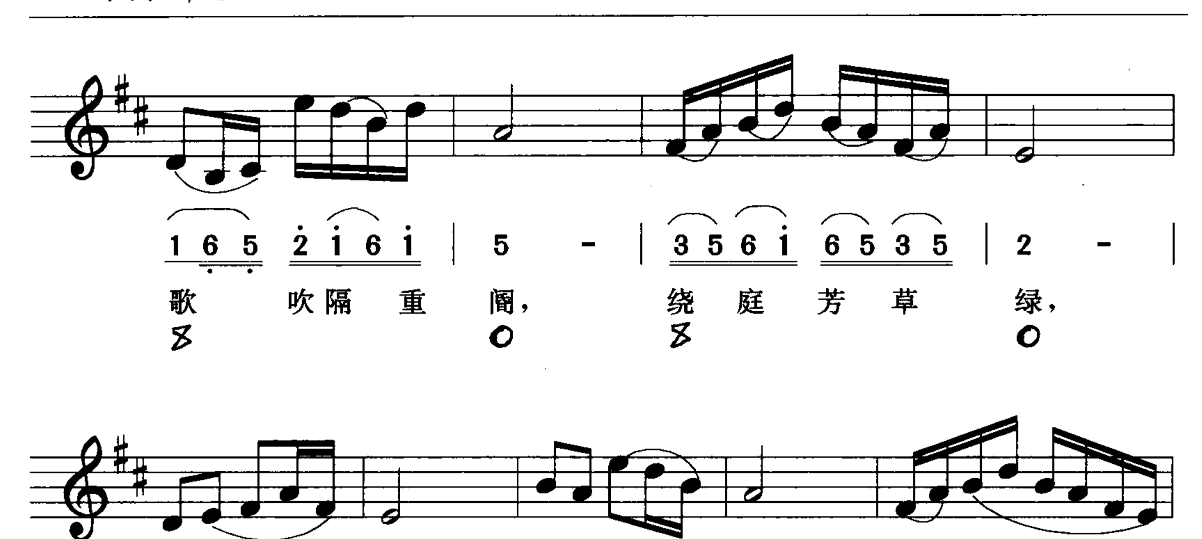


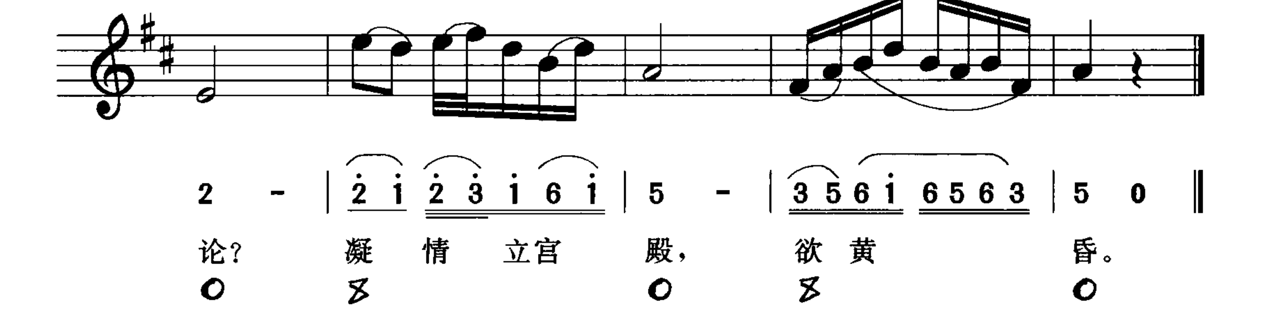

红袂有啼痕。
歌吹隔重阍，


绕庭芳草绿，
倚长门。


万般惆怅向谁论？


凝情立宫殿，
欲黄昏，





水 龙 吟

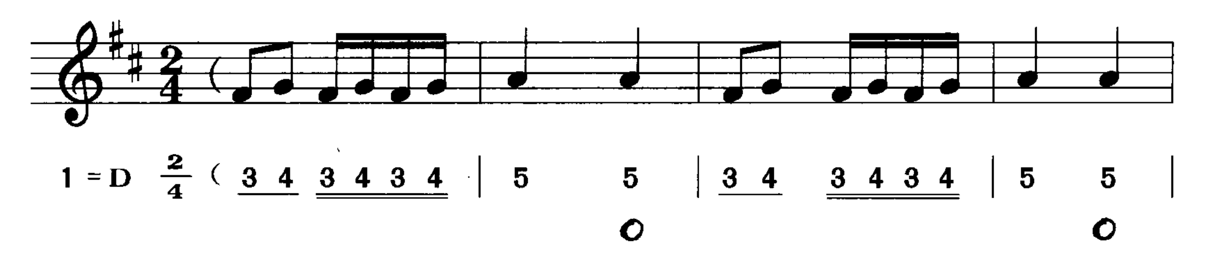
（前半首）
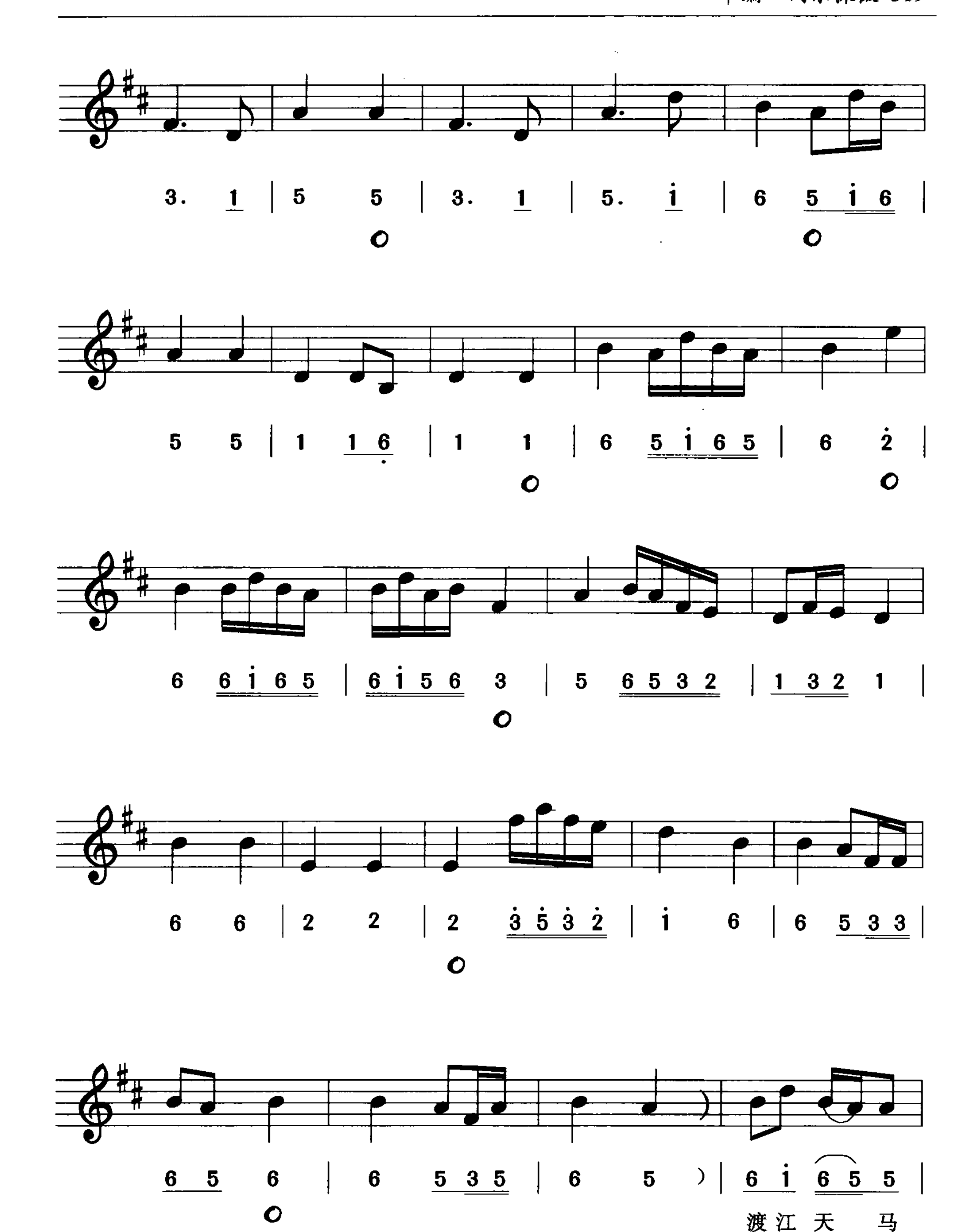
为韩南涧尚书寿
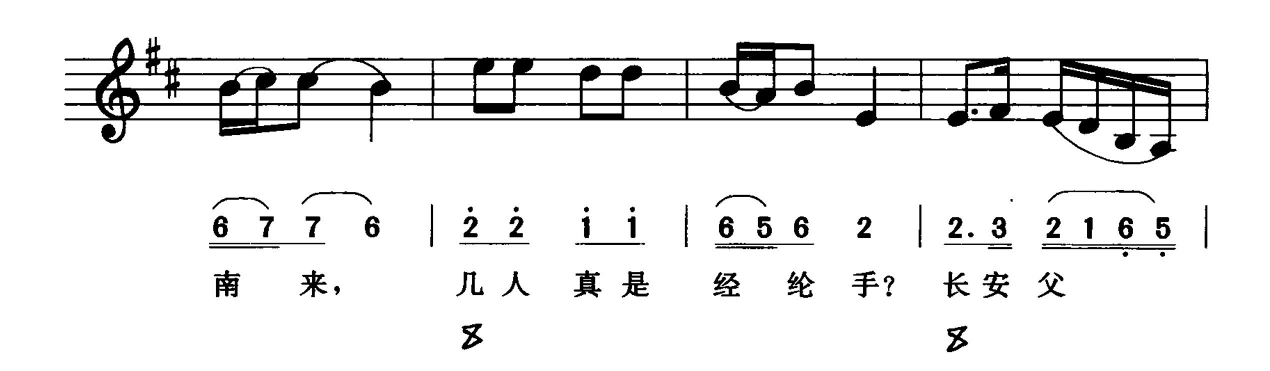
（道 宫）
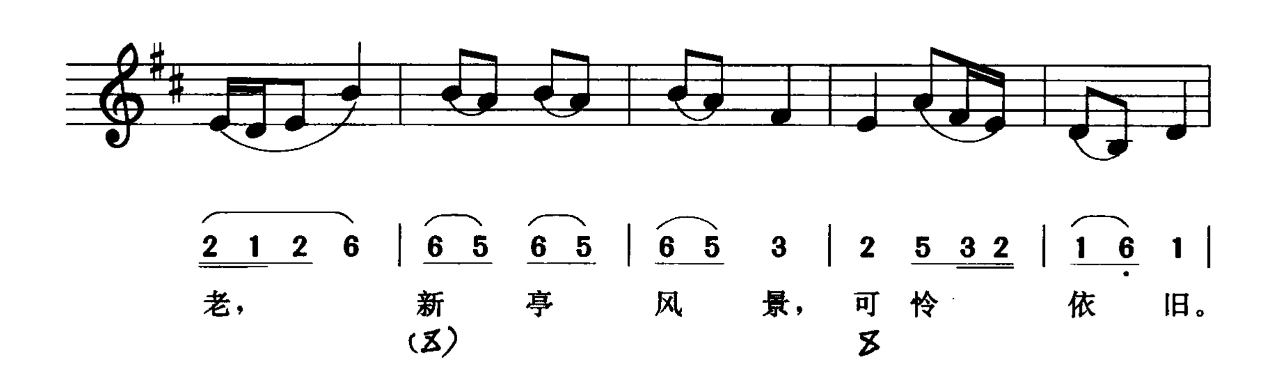
宋・辛弃疾 词

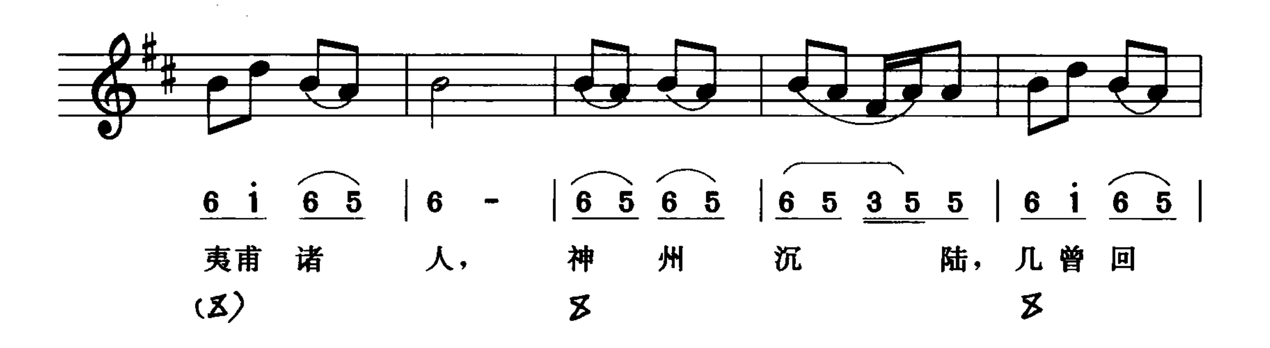
《魏氏乐谱》
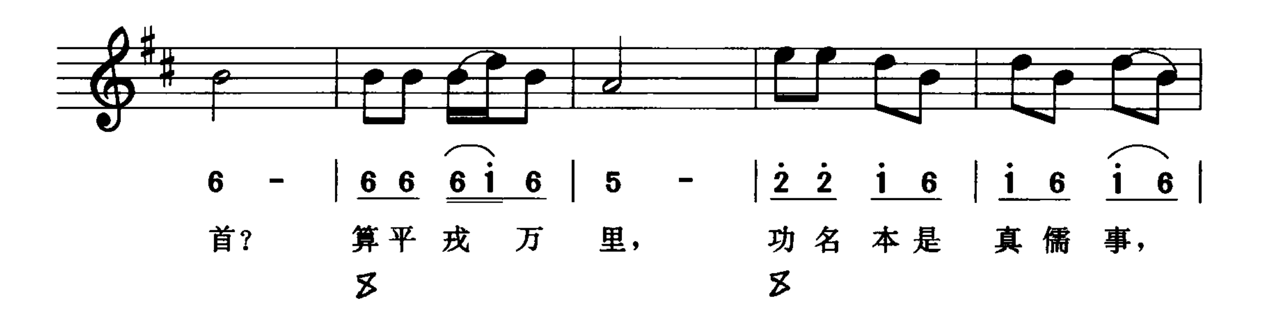


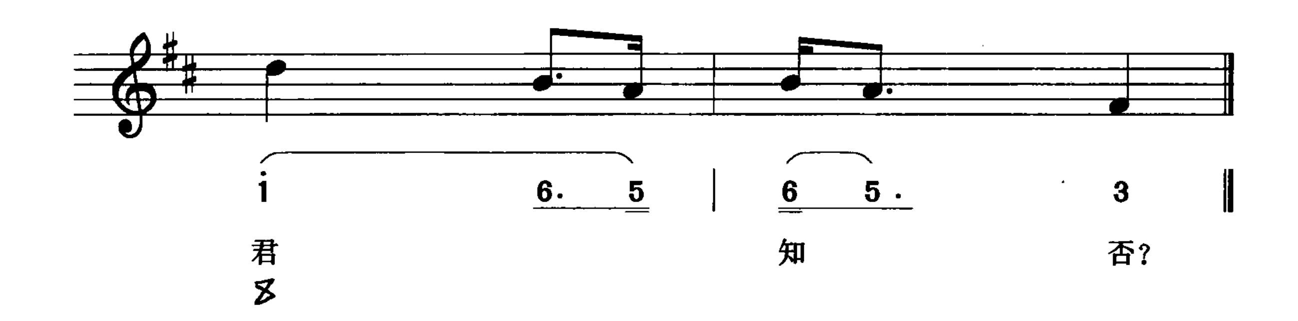

渡江天马


南 来， 几 人 真 是 经 纶 手？ 长 安 父


老， 新 亭 风 景， 可 怜 依 旧。


夷 甫 诸 人， 神 州 沉 陆， 几 曾 回


首？ 算 平 戎 万 里， 功 名 本 是 真 儒 事，



第五节　南北曲中之词乐谱

元明间南北曲乐谱，至今片纸未见，不如唐宋乐之有敦煌琵琶、《白石道人歌曲》之谱存其真貌。今存之南北曲乐谱谓之巨制者无过于清康乾两朝之《南词定律》、《曲谱大成》、《新定九宫大成南北词宫谱》（又称《九宫大成谱》）、《太古传宗》与《纳书楹曲谱》。然上述诸谱除《太古传宗》“别为一体”，而多存弦索之乐外，余皆全用昆腔谱式，其中究存多少南北曲本貌已难测定，况所载唐宋以来词调之乐谱，更不能直视为唐宋乐之遗存。而其标有词调乐谱的，仅有《曲谱大成》与《九宫大成谱》。

1. 《曲谱大成》

《曲谱大成》未见刊本，不知撰者。今存手抄（稿）本共三种，皆非完帙，一存国家图书馆者，无谱。另两种在首都图书馆与中央艺术研究院音乐研究所，两者缀有工尺部分相同。其编写时间大致在《南词定律》出版后即康熙五十九年（1720）至《九宫大成谱》编写之前。《九宫大成谱》曾据之为底本，书中屡屡提及，颇疑《九宫大成谱》编者所用者乃其定本、完本，惜今未传。今见《曲谱大成》稿本中缀有工尺谱之唐宋词，仅在南曲之中吕宫、羽调、越调、正宫四调中32首（其中28首已译出收在河北大学出版社出版之《中国古代音乐经典丛书》之《唐宋词古谱百首》中）。由于这些乐曲多作为南曲引子，故多是散板。所标宫调则依唐宋旧调与南曲之《九宫十三调》，未如《九宫大成谱》之所谓重新分配宫调。然每曲皆标明笛调，如“四字调”等，使顾曲者按谱寻调有所依据。此亦优于《九宫大成谱》与《南词定律》。

2. 《九宫大成谱》

《九宫大成谱》编于乾隆七年（1742），刊成于乾隆十一年（1746），由庄硕亲王允禄主持，附于钦命之律吕正义（续编）馆，周祥钰等召集宫廷乐师，广收宫廷内外俗乐遗谱，其入南北曲乐者编成《新定九宫大成南北词宫谱》82卷，而入弦索者则编成《太古传宗》六卷。乾隆十四年（1749）由内府刊刻出版。《九宫大成谱》所收数千首

曲牌与数百套套曲可谓囊括了南北曲乐的所有存谱，然其亦如《曲谱大成》之“引本于诗余”之说，又因“各宫调牌名，曲本所无，选词以补之”。故又于各宫调中附收词调乐曲 183 首，前面提到的《曲谱大成》的存词乐谱即大都见于其中。如果《九宫大成谱》的编者所据确为《曲谱大成》之完本、定本的话，这 183 首词乐谱恐怕基本上是采自该书。这些词乐谱在二百五十多年间历经选刊转载，传唱未辍，而此乐谱来源却一直未得其究。其中大部渊源有自，尚需考定，而有些乐曲则时腔近韵，全无宋元旧韵，恐为时人所谱。当然这些乐谱所标宫调，工尺板眼皆已为明清以来南北曲通行之式，亦唯此方可以成为流播人口之活谱。《九宫大成谱》刊版后，这时词乐谱立即引起一些文人的重视。许宝善于乾隆二十二年（1757）刊刻《自怡轩词谱》六卷，从《九宫大成谱》中辑出 165 首词乐谱。至道光二十四年（1844），谢元淮又从《九宫大成谱》中补辑词乐谱十余首，重新刊定为《碎金词谱》（其于道光二十八年重刊此书时，又请乐师陈应祥等依时腔增谱数百首。加上《碎金续谱》共收曲八百余首，又已非《九宫大成谱》原貌)。为显《九宫大成谱》中这 183 首词乐乐谱原貌，河北大学出版社出版《碎金词谱今译》本时，已将《九宫大成谱》中的词乐乐谱影印剪辑附后。惜其今译之谱羽调曲中有数首定调未准，个别谱字有误，尚需订正。限于本书篇幅，其原谱与今译谅不附载（可参见《碎金词谱今译》河北大学出版社 2000 年 1 月出版)，仅将《曲谱大成》与《九宫大成谱》所收词乐曲目列表如下：

曲　名	作　者	宫　调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎　金
好事近	宋祁	中吕宫	收	无	无	无
好事近	陆游	中吕宫	收	收	收	收
渔家傲	晏殊	中吕宫	收	收	收	收
渔家傲	蔡伸	中吕宫	收	收	收	收
渔家傲	周紫芝	中吕宫	收	无	无	无
剔银灯	柳永	中吕宫	收	收	收	收
定风波	陈允平	中吕宫	收	收	收	收
定风波	苏轼	中吕宫	收	收	收	收
相思引	袁去华	中吕宫	收	收(小石调)	同九宫	同九宫
相思引	无名氏	中吕宫	收	无	无	无
行香子	苏轼	中吕宫	收	无	无	无
行香子	晁补之	中吕宫	收	无	无	无
醉春风	赵德仁	中吕宫	收	收	收	收
贺圣朝	冯延巳	中吕宫	收	无	无	无
贺圣朝	叶清臣	中吕宫	收	收	收	收

续表

曲 名	作 者	宫 调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎 金
贺圣朝	赵彦端	中吕宫	收 二首	收 一首	同九宫	同九宫
西江月	柳永	中吕宫	收	收	收	收
西江月	欧阳炯	中吕宫	收	无	无	无
西江月	赵与仁	中吕宫	收	无	无	无
渔家傲	欧阳修	中吕宫	收	无	无	无
长命女	冯延巳	羽调	收	收 黄钟宫	同九宫	同九宫
霜天晓角	林逋	羽调	收	无	无	无
霜天晓角	辛弃疾	羽调	收	无	无	无
爱月夜眠迟慢	无名氏	越调	收	收	收	收
渔歌子	顾敻	越调	收	无	无	无
满宫花	张泌	越调	收	无	无	无
江城子	韦庄	越调	收	无	无	无
喜迁莺	冯延巳	越调	收	无	无	无
新荷叶	赵抃	越调	收	无	无	无
导引	无名氏	正宫	收	收	无	收
端正好	杜安世	正宫	收	收	无	收
丑奴儿近	蔡伸	正宫	收	无	无	无
疏帘淡月	张辑	仙吕宫		收	收	收
八声甘州	柳永	仙吕宫		收	收	收
忆王孙	李重元	仙吕调		收	收	收
桂枝香	张炎	仙吕调		收	收	收
临江仙	贺铸	仙吕调		收	收	收
鞓红	无名氏	仙吕调		收	收	收
凤凰台上忆吹箫	李清照	仙吕调		收	收	收
尾犯	柳永	中吕宫		收	收	收
沁园春	李刘	中吕宫		收	收	收
江城子	牛峤	中吕宫		收	收	收
太平年	无名氏	中吕宫		收	收	收
怨回纥	无名氏	中吕宫		收	无	收

续表

曲　名	作　者	宫　调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎　金
平湖乐	王恽	中吕宫		收	收	收
五福降中天	江致和	中吕宫		收	收	收
祭天神	柳永	中吕宫		收	收	收
倦寻芳	王雱	中吕宫		收	收	收
醉吟商	姜夔	中吕宫		收	收	收
万年欢	无名氏	中吕调		收	收	收
击梧桐	柳永	中吕调		收	收	收
烛影摇红	周邦彦	大石调		收	收	收
夜合花	晁补之	大石调		收	收	收
柳初新	柳永	大石调		收	收	收
渔父引	顾况	大石调		收	收	收
荔枝香	柳永	大石调		收	收	收
荔枝香	周邦彦	大石调		收	收	收
梦还京	柳永	大石调		收	收	收
还京乐	周邦彦	大石调		收	收	收
受恩深	柳永	大石调		收	收	收
寰海清	王庭珪	大石调		收	收	收
期夜月	刘濬	大石调		收	收	收
曲玉管	柳永	大石调		收	收	收
遥天奉玉华引	侯寘	大石调		收	收	收
升平乐	吴奕	大石调		收	收	收
迎新春	柳永	大石调		收	收	收
西河	刘一止	大石调		收	收	收
金人捧玉盘	高观国	越调		收	收	收
玉蝴蝶	温庭筠	越调		收	收	收
五彩结同心	赵彦端	越调		收	收	收
五彩结同心	无名氏	越调		收	收	收
一寸金	柳永	越调		收	收	收
一寸金	周邦彦	越调		收	收	收
清商怨	晏殊	越调		收	收	收

续表

曲　名	作　者	宫　调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎　金
清商怨	沈会宗	越调		收	收	收
如梦令	秦观	越调		收	收	收
安公子	柳永	正宫		收	收	收
兰陵王	刘辰翁	正宫		收	收	收
醉翁操	苏轼	正宫		收	收	收
玉楼人	无名氏	高宫		收	收	收
西平乐	柳永	小石调		收	收	收
诉衷情	毛文锡	小石调		收	收	收
归去来	柳永	小石调		收	收	收
华清引	苏轼	小石调		收	收	收
相思儿令	晏殊	小石调		收	收	收
落梅风	无名氏	小石调		收	收	收
江亭怨	无名氏	小石调		收	收	收
赞浦子	毛文锡	小石调		收	收	收
芰荷香	万俟咏	小石调		收	收	收
芰荷香	赵彦端	小石调		收	收	收
孤鸾	朱敦儒	小石调		收	收	收
孤鸾	马庄父	小石调		收	收	收
双瑞莲	赵以夫	小石调		收	收	收
隔帘听	柳永	小石调		收	收	收
江南春慢	吴文英	小石调		收	收	收
河满子	毛滂	小石调		收	收	收
上行杯	韦庄	小石调		收	收	收
哨遍	苏轼	小石调		收	收	收
城头月	马天骥	小石调		收	收	收
归田乐	晁补之	小石调		收	收	收
惜分飞	毛滂	小石调		收	收	收
夏日燕黉堂	无名氏	小石调		收	收	收
燕山亭	曾觌	小石调		收	收	收
三姝媚	史达祖	小石调		收	收	收

续表

曲 名	作 者	宫 调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎 金
惜红衣	姜夔	小石调		收	收	收
惜红衣	李莱老	小石调		收	收	收
二色莲	曹勋	小石调		收	收	收
拂霓裳	晏殊	小石调		收	收	收
柳腰轻	柳永	小石调		收	收	收
握金钗	无名氏	小石调		收	收	收
望仙门	晏殊	小石调		收	收	收
霓裳中序第一	周密	小石角		收	收 作小石调	收
少年心	黄庭坚	小石角		收	收 作小石调	收
荷叶铺水面	康与之	小石角		收	收 作小石调	收
甘州曲	顾敻	小石角		收	收 作小石调	收
遍地锦	毛滂	小石角		收	收 作小石调	收
祭天神	柳永	小石角		收	收 作小石调	收
紫玉箫	晁补之	小石角		收	收 作小石调	收
水仙子	倪瓒	高大石调		收	收 作小石调	收
江城梅花引	程垓	高大石调		收	无	收
忆闷令	晏几道	高大石调		收	收	收
珠帘卷	欧阳修	高大石调		收	收	收
中兴乐	牛希济	高大石调		收	收	收
春草碧	万俟咏	高大石调		收	收	收
欸乃曲	元结	高大石调		收	收	收
御带花	欧阳修	高大石调		收	收	收
垂杨	陈允平	高大石调		收	收	收
满朝欢	柳永	高大石调		收	收	收
秋色横空	白朴	高大石调		收	收	收
秋蕊香引	柳永	高大石调		收	收	收
更漏子	贺铸	高大石调		收	收	收

续表

曲　名	作　者	宫　调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎　金
更漏子	欧阳炯	高大石调		收	收	收
玉女迎春慢	彭元逊	高大石调		收	收	收
汉宫春	晁冲之	高大石调		收	收	收
三部乐	苏轼	高大石调		收	收	收
八音谐	曹勋	高大石调		收	收	收
念奴娇	苏轼	高大石角		收	收 高大石调	收
渔家傲	周紫芝	高大石角		收	收 高大石调	收
阳关曲	王维	高大石角		收	收 高大石调	收
生查子	牛希济	南吕宫		收	收 高大石调	收
一剪梅	蒋捷	南吕宫		收	收 高大石调	收
阮郎归	李煜	南吕宫		收	收 高大石调	收
茅山逢故人	张雨	南吕宫		收	收 高大石调	收
秋夜雨	蒋捷	商调		收	收 高大石调	收
解连环	周邦彦	商调		收	收 高大石调	收
二郎神	柳永	商调		收	收 高大石调	收
接贤宾	毛文锡	商调		收	收 高大石调	收
接贤宾	柳永	商调		收	无	收
永遇乐	苏轼	商调		收	收	收
望梅花	蒲宗孟	商调		收	收	收
高山流水	吴文英	商调		收	收	收
西湖月	黄子行	商调		收	收	收
迎春乐	柳永	商调		收	收	收
桃源忆故人	欧阳修	双调		收	收	收
柳梢青	秦观	双调		收	收	收
柳梢青	谢无逸	双调		收	收	收

续表

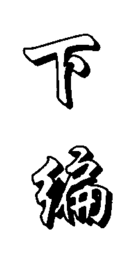
曲　名	作　者	宫　调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎　金
浪淘沙令	李煜	双调		收	收	收
天仙子	张先	黄钟宫		收	收	收
滴滴金	晏殊	黄钟宫		收	收	收
黄钟乐	魏承班	黄钟宫		收	收	收
早梅芳	李之仪	黄钟宫		收	收	收
麦秀两岐	和凝	黄钟宫		收	收	收
一枝春	杨缵	黄钟宫		收	收	收
玲珑玉	姚云文	黄钟宫		收	收	收
西地锦	无名氏	黄钟宫		收	收	收
暗香疏影	张肯	黄钟宫		收	收	收
黄河清慢	晁端礼	黄钟宫		收	收	收
喜迁莺	薛昭蕴	黄钟宫		收	收	收
飞雪满群山	蔡伸	黄钟宫		收	收	收
三台	王建	羽调		收	收	收
感恩多	牛峤	羽调		收	收	收
风光好	欧良	羽调		收	收	收
恋情深	毛文锡	羽调		收	收	收
误桃源	无名氏	羽调		收	无	收
三字令	欧阳炯	羽调		收	无	收
忆余杭	潘阆	羽调		收	无	收
庆金枝	无名氏	羽调		收	无	收
洞天春	欧阳修	羽调		收	无	收
庆春时	晏几道	羽调		收	无	收
喜团圆	晏几道	羽调		收	无	收
惜春令	高汉臣	羽调		收	无	收
赏南枝	曾巩	羽调		收	无	收
长寿乐	柳永	羽调		收	无	收
月宫春	毛文锡	羽调		收	无	收
惜春郎	柳永	羽调		收	无	收
双韵子	张先	羽调		收	无	收

续表

曲　名	作　者	宫　调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎　金
醉乡春	秦观	羽调		收	无	收
应天长	韦庄	羽调		收	无	收
淡黄柳	张炎	羽调		收	无	收
如梦令	苏轼	大石调		未收	收	收

以上共计190首,其中苏轼作词之《如梦令》乐谱未见于《九宫大成谱》,而为《自怡轩词谱》所收,《碎金词谱》因之。另外《自怡轩词谱》原从《九宫大成谱》中又辑出仙吕宫调之《谒金门》、《法曲献仙音》,中吕宫调之《青玉案》,越调之《秋霁》、《鹧鸪天》,商调之《忆秦娥》,黄钟宫之《点绛唇》,《碎金词谱》又增辑出中吕宫调《满庭芳》,河北大学出版社之《碎金词谱今译》本复增越调《浪淘沙》、黄钟宫之《女子上阳台》,皆《九宫大成谱》标为曲体乐谱者,为"严分"词曲之体,今删去。




下编


曲乐今证



第一章　今存曲乐乐谱

第一节　今存曲乐乐谱典籍及有关资料

今存曲乐乐谱基本上为清人抄辑、刊刻者，明以前之曲乐乐谱较唐燕乐谱、宋词乐谱都极为难见，此对探讨曲乐之形成及发展变化，研究曲乐与词乐源流演变，比较乐体之异同等亦造成了极为不利的条件。

宋人陈元靓所撰《事林广记》之卷七续集收录的黄钟宫《愿成双》唱赚套曲一套，用宋时俗字谱写成。此可谓世间仅存的一份宋元曲乐乐谱资料。《事林广记》可见中华书局1963年影印元刊本与1999年影印两种明刊本。

明末沈道编定之《校定北西厢弦索谱》二卷，存元杂剧《西厢记》之二十一折（套）之全谱，此为当前唯一发现之元明之曲乐谱，实为明末之弦索谱。此谱为清初顺治间刊本，今藏国家图书馆善本室，乃世间孤本。

清以来之曲乐乐谱今存者大致有三类，一为格律谱，依宫调分类，列出曲牌乐谱，为作曲者、研究者所用。一为作品谱，搜集整理南北曲作品之乐谱，或整本，或零折，亦有个人谱曲者。此谱多遵通行唱法，保留了当时音乐的实貌。三为演出谱，此为实际演唱乐谱，多为曲师手抄、手定，有清升平署本与民间抄本。

清人曲乐乐谱中格律谱以《新编南词定律》为早出，为吕士雄等主编，刊于康熙五十九年（1720）。此谱依南曲之十三调分为十三卷，共收曲牌1342体，2090曲。此谱所收宋元南戏多达六十余种，又有一些为昆腔以外之明代戏曲杂腔（如弋阳、青阳等）故为研究元明戏曲音乐极为重要资料。惜今人所见多为此书翻刻本，已削去工尺谱，限留板式，故如专家通学杨荫浏老，所见《南词定律》亦为不带工尺谱者，其《中国音乐史稿》（下册）论及元南戏乐谱保存情况时，竟未及此书中之大量乐谱资料。《曲谱大成》为与《南词定律》或稍后编辑之南北曲乐乐谱，不知作者，未曾刊刻，今仅存残稿三种，一在国家图书馆善本室，为南曲部分，共37卷，第一册为目录，其余

36 册按十三调共收曲牌 717 体。惜此南曲卷全无旁谱。另一在首都图书馆与中央音乐研究所者，皆装成八册，而无卷数，从目录看为北曲部分，第一册前有《曲谱大成总论》、《北曲论说》、《南曲论说》与凡例，后有北曲目录，计其目当共收除高宫均四调之外六宫二十四调曲牌 398 体，附词调谱 101 体。此两种惜所见北曲部分亦皆无旁谱，而目录后数册有旁谱者实为南曲之正宫、中吕宫、越调、羽调四调中部分曲牌、词调。《九宫大成谱》编者所据此谱之完本已不知去向，其在人间与否更复难晓。撰于此谱之后的周祥钰等编撰之《新定九宫大成南北词宫谱》82 卷，则可谓为南北曲在曲乐与文体格律上集大成之谱。此谱之编写自乾隆六年（1741），历时六年，刊定于乾隆十一年（1746），由内府出版。此书所收曲数，历来皆依《辞源》、《辞海》之说，注为：

> 纪录大小曲牌 2094 个，另附同名变体曲牌 4466 个。此外尚有北曲套曲 185 套，南北合套 36 套。

依此说者如《中国戏曲曲艺辞典》（上海辞书出版社 1981 年）、《中国音乐辞典》（人民音乐出版社 1981 年）、《中国大百科全书·音乐舞蹈》（中国大百科全书出版社 1994 年）等。1997 年浙江教育出版社出版的《中国曲学大辞典》将此数修订为：

> 所收词曲除北套曲 188 套及南北合套 36 套外，有南曲牌 1513 曲，北曲牌 581 曲，共 2094 曲，连同南北曲变体在内，共 4466 曲。

1998 年天津古籍出版社出版拙著《新定九宫大成南北词宫谱校译》在前言中又标其数为：

> 共收北曲曲牌 597 只，乐曲 1841 首；南曲曲牌 1586 只，乐曲 2774 首……又收北套曲及南北合套 222 套。

以上所统计数字由于皆依线装本之竖排版，计算有一定困难，故皆未准。今据横排之校译本重新数定，其所收曲数应为：

> 《新定九宫大成南北词宫谱》共收南曲曲牌 1518 体，乐曲 2761 只；北曲曲牌 619 体，乐曲 1705 只。南北曲牌总数为 2137 体，只曲总数为 4466 首。共收北套曲 197 套，南北合套 24 套，共为 221 套，含乐曲计 2133 首。故此书如按单只乐曲计算，共有 6599 首。

在二百六十年前，能收集、编写、出版六千多首乐曲乐谱之书，是颇令后人赞叹之极。而如此之多的乐曲则包括了我国古代自唐宋词至元明清戏曲的大量资料，当年吴梅先生

赞其为“词山曲海”、“天下之宝”并非虚言。此谱原为内府刊朱墨本，今已稀见。民国间古书流通处曾影印此书数百部，惜囿于当时条件，其缺点是有些板眼模糊不清，另多有缺页。今天津古籍出版社出版校译本所附校语与影印全谱足以补其不足。

清以来曲乐作品谱主要有《太古传宗》、《纳书楹曲谱》、《吟香堂曲谱》。《太古传宗》刊于乾隆十四年（1749），汤子彬、顾峻德编著。此为编写《九宫大成谱》时收集并刊定的。此谱共收《琵琶调西厢记》二卷，元明杂剧、散套46套（折）。又附有《弦索调时剧新谱》二卷。《纳书楹曲谱》为清曲家叶堂编著，共二十二卷，刊于乾隆五十七年（1792），其中正集四卷、续集四卷、外集二卷、补遗四卷、临川四梦八卷。另有《纳书楹北西厢全谱》单独刊行，今传有乾隆四十九年原刻本与乾隆六十年重刻本二卷。《吟香堂曲谱》四卷，为冯起凤编，乾隆五十四年（1789）刊行。此谱仅收昆曲《牡丹亭》、《长生殿》两种。其余如《遏云阁曲谱》（王锡纯编于同治九年）、《瘗云岩曲谱》（汪筱亭同治十年订谱）、韵谐塾《瘗云岩缀白曲谱》（同治十年梅溪逸订谱）、《天韵社曲谱》（光绪七年吴增祺辑，民国间杨荫浏油印）以及清末民初石印之《霓裳文艺全谱》、《和声鸣盛》、《六也曲谱》、《昆曲杂存》已皆如当时流行之昆曲音乐，仅标笛色，而无宫调。另外中央音乐研究所现藏手抄《异同集》五十一册，其所收剧目多达二百余种，为著名曲师殷溎深传谱，于曲乐上亦如上列诸谱，仅为昆曲时腔，已非元明旧貌。而清代抄本曲谱在中国艺术研究院音乐研究所资料室《中国音乐书谱志》中著录有百余种，如姚燮编《复道人度曲》十册，署名逸甫辑《焚余老人曲谱大成》六卷等皆在其中。而在周维培先生《曲谱研究》（江苏古籍出版社1999年9月出版）作为“失传曲谱”的卢见曾撰《玉尺楼曲谱》亦在此目录中，并注明此谱抄本现藏上海图书馆。

今存清代演出本乐谱，见于《中国音乐书谱志》中整本者有二十五种，如乾隆间抄本《荆钗记》全谱，内府抄本《四平山曲谱》等。其所著录零折之戏曲乐谱即达724种之多。除民间抄本外，大量为升平署抄本，其涉及剧目之多为前面所提及诸谱难以企及者，故其为整理挖掘昆曲与古代戏曲的极其难得之资料。

第二节　今存诸宫调乐谱

诸宫调乐谱今仅见于《曲谱大成》残本与《九宫大成谱》，而作品惟有《董西厢》与元王伯成之《天宝遗事》。

1. 《董西厢》

《曲谱大成》是将《董西厢》作为南曲收入的。残本中共有卷一中吕宫《鹘打兔》（“对碧天”、“诗罢踌躇”）上下阕；卷三大石调（此作正宫）《洞仙歌》（“当时遭

难”、“不如归去”）上下阕；卷五中吕调《古轮台》（“那红娘”、“当时闻语”）上下阕。《九宫大成谱》共收《董西厢》139 首，计：

卷一

仙吕调《醉落魄缠令》（“吾皇德化”）全套：《醉落魄缠令》、《整金冠》、《风吹荷叶》、《尾》

仙吕调《赏花时》套尾（“东风两岸”）

仙吕调《醉落魄》（“通衢四达”）

商调《玉抱肚》尾（“都知说得”）

双调（《九宫大成谱》作平调）《文如锦》（“景清幽”、“行者道”）上下阕

仙吕调《点绛唇缠》（“楼阁参差”），《风吹荷叶》（“生得于中”）

中吕调《香风合缠令》尾（“你道是”）

大石调（《九宫大成谱》作小石调）《伊州衮》（“张生见了”、“忒昏沉”）上下阕

仙吕调《惜黄花》（“张生心乱”）

大石调《蓦山溪》（“法聪频劝道”、“张生闻语”）上下阕

般涉调（《九宫大成谱》作黄钟宫）《夜游宫》（“君瑞从头”、“一到绝了”）上下阕

中吕调《鹘打兔》（“对碧天”、“诗罢踌躇”）上下阕

仙吕调《整花冠》一套：《整花冠》（“整整齐齐”、“低低矮矮”）上下，阕尾（“遮遮掩掩”）

小石调（《九宫大成》作高大石调）《梅梢月》（“划地相逢”、“此恨教人”）上下阕

双调《豆叶黄》套：《豆叶黄》（“薄薄春阴”、“采蕊的”）上下阕，《搅筝琶》（“穷愁泪”、“千般风韵”）上下阕，《庆宣和》（“有甚心情”）上阕

正宫《虞美人缠》全套：《虞美人缠》（“霎时雨过”、“花憔月悴”）上下阕，《应天长》（“两眉无计”、“几番修简”）上下阕，《万金台》（“比及相逢”）尾（“待登临”）

越调《梅里梅》（“诸僧与看人”、“选甚士农工商”）上下阕

般涉调（《九宫大成谱》作黄钟宫）《急曲子》（“比及结绝”）

卷二

仙吕调《剔银灯》（“阶下小僧”、“为首强人”）上下阕

正宫《脱布衫》（“来后怎生”）

般涉调（《九宫大成谱》作黄钟宫）《沁园春》（“铁戟侵空”、“雄豪举止”）上下阕

同套:《柘枝令》(“扳钢斧”、“念本寺”) 上下阕
同套:《长寿仙衮》(“朝廷咫尺”、“那贼将闻语”) 上下阕
黄钟宫《喜迁莺缠令》(“贼军闻语”、“尽是没意头”) 上下阕
同套:《四门子》(“又无好干”、“不幸蒲州太守”) 上下阕
大石调(《九宫大成谱》作高大石调)《伊州缠令》(“阴风恶”、“马如龙”) 上下阕
正宫《文序子》(“才歇罢”、“听得叫一声”) 上下阕
仙吕调《点绛唇》套中之《哈哈令》(“生得邓虏”)
同套:《醉奚婆》(“甲挂两副”)
中吕调《乔捉蛇》(“和尚定睛”、“征战瞧”) 上下阕
仙吕调《一斛叉》(“乱军”、“半个时辰”) 上下阕
道宫(《九宫大成谱》作黄钟宫)《解红》(“蓦闻人道”、“心下徘徊”) 上下阕
同套:尾(煞尾:“第一我母亲”)
大石调《还京乐》(“是时莺莺”、“我寻思”) 上下阕
黄钟宫《快活尔缠令》(“子母正是愁”、“年纪二十余”) 上下阕
般涉调(《九宫大成谱》作黄钟宫)《麻婆子》(“太师”、“有生”) 上下阕(《九宫大成谱》作《脸儿红》)
小石调《花心动》(“乱军外”、“不是咱家”) 上下阕

卷三
中吕调《碧牡丹缠令》套之《木鱼儿》(《九宫大成谱》作《摸鱼儿》)
大石调《吴音子》(“相国夫人”、“堪伤处”) 上下阕
仙吕调《满江红》(“相邀入寺”、“白马将军”) 上下阕
高平调(《九宫大成谱》作平调)《于飞乐》(“念自家”、“细寻思”) 上下阕
仙吕调《恋香衾》上阕(“梳裹箱”)
高平调(《九宫大成谱》作平调)《木兰花》(“从自斋时”、“果是咱”) 上下阕
双调《惜奴娇》(“绝早”、“去了红娘”) 上下阕
双调《惜奴娇》(“再见红娘”、“相国夫人”) 上下阕
大石调《红罗袄》(“酒行到”、“低语”) 上下阕
南吕宫《瑶台月三煞》(《九宫大成谱》作煞尾)
仙吕调《醍醐香山会》(“那张生”、“不言不语”) 上下阕
中吕调《棹孤舟缠令》(“老夫人做事”、“一陌儿来”) 上下阕
大石调《洞仙歌》(“当时遭难”、“不如归去”) 上下阕
双调《御街行》(“张生欲去”、“思量此事”) 上下阕

卷四
双调(《九宫大成谱》作平调)《文如锦》("说恁心聪"、"三百篇") 上下阕
仙吕调《赏花时》尾("碧天涯")
中吕调《满庭霜》("幽室灯"、"循环成") 上下阕
中吕调《粉蝶儿》("何处调琴"、"寻声审听") 上下阕
双调《芰荷香》("夜凉不冷"、"火急开门") 上下阕
中吕调《鹘打兔》套尾("朱扉半开")
双调《搅筝琶》套尾("今宵待")
般涉调(《九宫大成谱》作黄钟宫)《苏幕遮》("那张生"、"寸心间") 上下阕

卷五
仙吕调《绣带儿》下阕("莺莺闻此")
高平调(《九宫大成谱》作平调)《糖多令》("光景"、"旧恨") 上下阕
大石调(《九宫大成谱》作南吕调)《感皇恩》("张君瑞"、"有些儿") 上下阕
黄钟宫《降黄龙衮缠令》套之《双声叠韵》("有甚愁"、"何处疼") 上下阕
黄钟宫《降黄龙衮》("那相国"、"是时") 上下阕
仙吕调《六幺实催》("情怀转转"、"着他") 上下阕
中吕调《古轮台》("那红娘"、"当时闻语")
平调(《九宫大成谱》作高平)《木兰花》("急添香"、"不知写着") 上下阕
仙吕调《河传令缠》("不须乱猜"、"红娘姐姐") 上下阕
大石调(《九宫大成谱》作高大石调)《洞仙歌》("青春年少"、"哄他半晌")
上下阕
中吕调《千秋节》下阕("忍痛处")
仙吕调《朝天急》("锦笺和泪"、"道与冤家") 上下阕
大石调(《九宫大成谱》作高大石调)《吴音子》("莺莺从头"、"果非常")
上下阕
仙吕调《点绛唇缠令》套之《风吹荷叶》("只被你个")、尾("并头儿")

卷六
双调(《九宫大成》作中吕宫)《倬倬戚》("相国夫人"、"旧日做下") 上下阕
大石调《红罗袄》("君瑞与莺莺"、"那积世的") 上下阕
仙吕调《相思令》("君瑞怀羞"、"寻思罪过")
仙吕调《喜新春》上阕("草索儿")
大石调《蓦山溪》("张生是日"、"小生客寄") 上下阕
大石调《玉翼蝉》("蟾宫客"、"雨儿乍歇") 上下阕
同套:尾("莫道身儿")

越调《上平西缠令》套之《斗鹌鹑》下阕（“专听着”）
同套《雪里梅》（“莫烦恼”、“俺也不”）上下阕
同套《错煞》（《九宫大成谱》作《绪煞》）
仙吕调《点绛唇缠令》套之《瑞莲儿》（“衰草凄凄”）
商调《定风波》套尾（“柴门儿”）
黄钟宫《侍香金童缠令》（“才郎自别”、“香消玉瘦”）上下阕
同套：《整金冠》（《九宫大成谱》作《整乾坤》）（“促织儿”），《赛儿令》（“愁么愁么”），《神仗儿》（“这对眼儿”）
中吕调《风合令缠》（《九宫大成》作《香风和缠令》）（“烦恼无何限”、“一双春笋”）上下阕

卷七
正宫《梁州令缠》套之《甘草子》（“最堪嘉”）
同套：《脱布衫》（“追想那”、“有多少”、“不敢住”、“偏带儿”）四阕，尾（“得个除授”）
道宫（《九宫大成》作黄钟宫）《凭栏人缠令》（“忆多才”、“欲向俺”）上下阕
同套：《赚》下阕（“近来这病”），《美中美》（“困把栏杆”、“白日浑闲”）上下阕，《大圣乐》（“花憔月悴”、“闷抵着牙儿”）上下阕，尾（“红娘怪我”）
高平调（《九宫大成》作平调）《青玉案》（“寂寞空闺”、“忧忧戚戚”）上下阕
越调《水龙吟》套之《叠字三台》（“簪虽小”、“瑶琴是”）上下阕
同套：《绪煞》（“孩儿沿路”）
南吕《一枝花缠》：（“这畜生”、“郑氏闻言”）上下阕
同套：《傀儡儿》（“妄想那”、“为姐姐”）上下阕，《转青山》（“莺莺俫劝”、“待道是”）上下阕
仙吕调《点绛唇缠令》套之《天下乐》（“拜了人前”）
越调《上平西缠令》套之《青山口》（“甫能到此”）
同套《雪里梅花》（“更口臭”、“谁想有”、“然憔悴”、“佯把眉黛”）四阕

卷八
黄钟宫《间花啄木儿第一》（“黄昏后”）（《九宫大成谱》无“间花”）。
同套：《整乾坤》（“牵情惹恨”）
《第三》（“镇思”）
《刮地风》（“手把”）
《第四》（“两情暗许”）
《第五》（“不幸浦州”）

《寨儿令》（“骋些英烈”）
《第六》（“后来暗约”）
《第七》（“想太君”）
《四门子》（“这些儿”）
《第八》（“从来呵”）
《煞尾》（“斑管虽圆”）
大石调《玉蝉翼》（“把窗间”、“开门相见”）上下阕
中吕调《安公子赚》（“女孩儿”、“远别”）上下阕
高平调(《九宫大成谱》作平调)《于飞乐》（“告吾师”、“这官人”）上下阕
越调《上平西缠令》套之《看花回》（“普救院”、“神鬼哭”）上下阕
同套：《渤海令》（“那夫人”、“谁知个”）上下阕
大石调《还京乐》（“蓦观仪门”、“有刑罚”）上下阕
南吕宫《瑶台月》尾：（“会见”）

2. 《天宝遗事》

元人王伯成所作《天宝遗事》全本久佚，其残套仅存于《雍熙乐府》等书，《九宫大成谱》有其部分乐谱，拙著《元杂剧乐谱研究与辑译》（河北教育出版社 2002 年 9 月出版）已将所辑乐谱译出附录书后，可参见。今仅将其目罗列如下：

“惊艳”套（黄钟宫）　　《九宫大成谱》卷七三
《出队子》“金盘光辏”
《双凤翘》“奏说春娇”、“吾皇为要”
“藏钩”套（仙吕调）　　《九宫大成谱》卷七
《瑞鹤仙》“小杯橙酿”
《忆帝京》“银烛荧煌”
《醉扶归》“仙掌深难见”
《醉中天》“凤嘴明珠”
《赚煞》：“将锦筹堆”
“澡浴”套（仙吕调）　　《九宫大成谱》卷六
《袄神急》“髻收金络索”
《忆帝京》“一片丹霞”
《赚煞》“云雨又偏”
“出浴”套（黄钟宫）　　《九宫大成谱》卷七三
《醉花阴》“腻水”、“坐对”
《神仗儿》“尘清洞府”、“云窗绣户”
“梳桩”套（南吕宫）　　《九宫大成谱》卷五三

《一枝花》“苏合香”
《梁州第七》“蜡滴软烧”
《三煞》“细看了”
《二煞》“六宫粉黛”
《收尾》“沉香亭上”
“媾欢”套（小石调）　　　　《九宫大成谱》卷四十
《青杏儿》“和气拥衾裯”
《归塞北》“味清厚”、“春气透”
《好观音》“赤搂定”
《尾声》“天子道”
“醉酒”套（平调）　　　　《九宫大成谱》卷七九
《彩楼春》“雨云新扰”、“忽闻极”
《尾声》“颜容”
“春睡”套（中吕调）　　　　《九宫大成谱》卷十三
《上小楼》“子为”
“游月”套（仙吕调）　　　　《九宫大成谱》卷六
《六幺令》“冰轮光展”、“把拄杖”
《赚煞》“寒蟾明”
“喜月”套（小石调）　　　　《九宫大成谱》卷四十
《青杏花》“一片玉无瑕”
《归塞北》“天地事”、“唐天子”
《好观音》“西没东生”、“仙子仙娥”
《尾声》“一曲霓裳”
“游月”套（双调）　　　　《九宫大成谱》卷六六
《万花方三台》“忽然金阙”
“恋月”套（黄钟宫）　　　　《九宫大成谱》卷七三
《瑶台月》“香风乍起”、“莫非天地”
“月宫遇魔”套（黄钟宫）
《快活年》“为贪眼底”、“似飞梭”
“月宫遇魔”套（大石调）　　　　《九宫大成谱》卷二十
《玉翼蝉》“似仙阙”、“总威严”（《九宫大成谱》作小石角）
“偷欢”套（大石调）　　　　《九宫大成谱》卷二一
《催拍子》“明皇且休”、“云雨懒收”
《尾声》“年小三郎”　　　（《九宫大成谱》作大石角）
“追忆”套（黄钟宫）　　　　《九宫大成谱》卷七三
《三煞》“比旧日”、“相抱相偎”

《煞尾》“记不得”
“十思”套（越调）　　　　《九宫大成谱》卷二八
《踏阵马》“天上少”
《斗鹌鹑》“玉自生香”
《紫花儿序》“恰正是”
《青山口》：“翠帘低簌”
《雪里梅》：“蜂共蝶”、“往常时”·
《麻郎儿》“这芳草”、“也通世途”
《绵搭絮》“这落花”
《金蕉叶》“这柳絮”
《小桃红》“这杨柳”
《天净沙》“这燕子”
《醉扶归》“这归燕”
《调笑令》“这黄莺”
《络丝娘》“这粉蝶”
《郓州春》“这游蜂”
《东原乐》“这杜宇”
《看花回》“休道是”
《眉花弯煞》“懒设设”
“惊梦”套（黄钟宫）　　　　《九宫大成谱》卷七三
《柳叶儿》“早则”、“蓦然”
“贬回渔阳”套（仙吕）　　　　《九宫大成谱》卷六
《胜葫芦》“则为我”、“常则是”
《游四门》“四边荆棘”
《后庭花煞》“往常时”
“惊变”套（越调）　　　　《九宫大成谱》卷二七
《耍三台》“殢风流的”、“恰早”
同套（平调）　　　　《九宫大成谱》卷七九
《倾杯序》“蜀道中间”、“何济”、“陛下”、“将军”
“明皇告代”套（黄钟宫）　　　《九宫大成谱》卷七四
《醉花荫》“有句衷言”
《重隆引》“重权独霸”、“斟量口气”、“鸳帏咫尺”
《尾声》“若能够”
“杨妃诉恨”套（商调）　　　　《九宫大成谱》卷六十
《集贤宾》“似飞花”
《上京马》“心毒害”

《后庭花》“一壁厢”
《金菊黄》“早忘了”、“早则”
《随调煞》“把我”
“杨妃勒死”套（大石调）　　《九宫大成谱》卷二一
《六国朝》“那里间”
《归塞北》“传宣处”、“高力士”
《尾声》“怨气的”
“明皇泣杨妃”套（中吕调）　　《九宫大成谱》卷十三
《石榴花》“恰长安”
《斗鹌鹑》“常子在”、“寡人劝”
《红绣鞋》“早则恁”
《快活三》“止不过”
《普天乐》“谁承望”
“禄山忆杨妃”套（双调）　　《九宫大成谱》卷六六
《新水令》“驾着五云轩”
《风入松》“瑞莲丹桂”
《太清歌》“胡笳韵起”
同调“不问羯鼓”

不知套题三首：

仙吕调《混江龙》“月窥人面”
《醉扶归》“则为你”
《醉雁儿》“俺在前”

以上计87首，《九宫大成谱》中原收题为“马践杨妃”一套九曲，为昆腔中久为传唱者。今据《曲谱大成》云为岳伯川所作散套，故删去不录。

第三节　今存宋元南戏乐谱

今存宋元南戏乐谱尚无人专为辑译。杨荫浏老《中国古代音乐史稿》在“宋代南戏乐谱的保存情况”一条中统计为残存《王魁旧传》、《王焕传奇》、《乐昌分镜》、《梅岭失妻》四剧乐谱40曲。在“元南戏现存乐谱一览表”中共著录元南戏乐谱62种，188出，另曲501首。杨老所辑可谓详尽，尤于清末民初以来石印手抄昆曲谱已广收尽

取，然惜其未见《曲谱大成》残谱，又以为《南词定律》无工尺，而有些乐谱资料故未辑入。限于篇幅，不能重列今存宋元南戏乐曲细目，今仅就杨老所辑补充如下：

宋南戏《乐昌分镜》除《中国古代音乐史稿》上册363页所列之曲外，可补中吕《鹘打兔》“旧家庭院”一曲，见《曲谱大成》残谱。

《梅岭失妻》补南吕《风检才》“任满回程”（《南词定律》卷八），南吕《引驾行》“听师嘱咐”（同上），双调《三月海棠》“好契姻”（同上卷九），正宫《山渔灯》“信步儿”（同上卷二），黄钟《灯月交辉》“昨宵梦觉”（同上卷一），大石《长寿仙》“路人诉冤”（同上卷五），仙吕《油核桃》“眼前一岭”（同上卷四），仙吕《十五郎》“南雄巡检”（同上），南吕《红芍药》“负屈与衔冤”（同上卷八）9曲，连同《乐昌分镜》所补一首，共补10曲。

杨老“元南戏现存乐谱一览表”中《金印记》12出17曲，及《三元记》既已署明人作，当删。而应补之剧，见于《曲谱大成》残本标有工尺的，有《王魁传奇》，存《双鸂鶒》两首；《陈叔文》，存《醉中归》一首；《吴舜英》，存《大影戏》二首；《冤家债主》，存《石榴花》一首；《薛芳卿》存《扑灯蛾》二首、《瓦盆儿》一首。以上所补计五种九曲。

见于《南词定律》者，有《高文举》，存《疏影》二首，《月上五更》、《桃花红》、《卖花声》、《归仙洞》各一首，《倒上桥》二首；《闹乌江》，存《倚马待风云》一首；《十大快》，存《短拍》一首；《冻苏秦》，存《水仙子》一首；《卖水记》，存《四时花》一首。以上所补五种十二曲。

“一览表”中已收之剧，而应补乐谱，见于《南词定律》者，略举如下：

《拜月亭》中《锦缠达》（“鬓云堆”）、《粉孩儿》（“匆匆的”）、《章台柳》（“情既紧”）、《庆丰乡》（“短亭长亭”）、《赛观音》（“雨儿催”）、《排歌》（“黯黯云迷”）、《金莲子》（“古今愁”）、前腔换头（“百忙里”）、《丞相贤》（“青色巾上”）、《罗带儿》（“妾身本宦族”）、《豹子令》（“点起番家”）、《五供养》（“定睛半晌”）、《嘉庆子》（“你一双”）、《灞陵桥》（“这若说向谁”）、《扑灯蛾》（“到行朝”）、前腔换头（“依旧珠围”）、《销金帐》（“黄昏悄悄”）、《蜡梅花》（“孟津驿舍”）、《青衲袄》（“绣裙儿”）、《红纳袄》（“我几时”）、《好花儿》（“寻不见”）、《二犯排歌》（“文官状元”）、《小桃红》（“状元执盏”）、《望吾乡》（“降诏颁敕”）、《月儿高》（“喊杀连天”）、《五韵美》（“兄妹间”）、前腔（“休戈甲”），计27曲。

《琵琶记》中《侥侥令》（“春花明彩”）、《风云会四朝元》（“春闺催赴”）、《锦堂月》（“帘幕风景”）、《金络索》（“区区一个儿”）、《一撮棹》（“宽心等”）、《念奴娇序》（“愁听”）、《窣地锦裆》（“嫦娥剪就”）、《水底鱼儿》（“朝省尚书”）、《祝英台》（“把几分春”）、前腔换头（“春昼”）、前腔其三（“知否”）、《红绣鞋》（“猛拼”）、《大胜乐》（“婚姻事”）、《滴溜子》（“天怜念”）、《风检才》

（“自小承值”）、《普天乐》（“儿夫一向”）、《锁南枝》（“儿夫去”）、又一体（“乡官可怜见”）、《滴滴金》（“金猊宝篆”）、《大和佛》（“宝篆沉烟”）、《画眉序》（“攀桂”）、《高阳台序》（“宦海沉身”）、前腔换头（“阀阅紫阁”）、《梅花塘》（“卖头发”）、《雁儿舞》（“深院重重”）、《打毬场》（“几年间”）、《柳梢青》（“你丈夫”）、《江儿水》（“妾的衷肠”）、《二郎神》（“容潇洒”）、前腔（“嗟呀”）、《斗黑麻》（“奴深谢”）、《黑麻序》（“看待”）、《惜奴娇》（“杏脸桃腮”）、《甘州歌》（“衷肠闷损”）、《驻马听》（“书寄乡关”）、《赏宫花》（“他终朝”）、《解三酲》（“叹双亲”）、《有余情煞》（“几年分别”）、《永团圆》（“名传四海”）、《舞霓裳》（“愿取群贤”）、《六幺令》（“皇恩”）、《喜无穷煞》（“显文明”），计42曲。

《荆钗记》中《浆水令》（“恕贫”）、《锦衣香》（“夫性聪”）、《锦堂月》（“华发斑斑”）、《忆多娇》（“你且开”）、《斗黑麻》（“自古婚姻”）、《划锹儿》（“乘槎”）、《凭栏人》（“六经惭负”）、《锦缠道》（“治家邦”）、《朱奴儿》（“是则是”）、《川拨棹》（“当初”）、《豹子令》（“闻说佳人”）、《渔家雁》（“莫不明”）、《亭前柳》（“衰发”）、《甘州歌》（“芳春景”）、《芍药挂雁灯》（“伊和我”）、《莺啼序》（“道消道长”）、《供养江儿水》（“伊休谦让”）、《普贤歌》（“先蒙除授”）、《两红灯》（“你休提”）。又，此剧之乐谱见《曲谱大成》者有：《剔银灯》（“亲家母”）四首、《糖多令》（“无奈祸临头”）、《喜迁莺》（“从别家乡”）、《粉蝶儿》（“一片襟期”）、《满庭芳》（“乐守清贫”）、《石榴花》（“我哥哥眼内”）二首，共计29曲。

《杀狗记》见于《南词定律》应增者有：《长生导引》（“千红百翠”）、前腔（“游人如蚁”）、《醉扶归》（“奴苦恼”）、《番鼓儿》（“恁诸军”）、《石榴花》（“非因仆侄”）、《摊破第一》（“同胞失礼”）、《贺新郎》（“夜来”）、《雁过南楼》（“我待”）、《丹凤吟》（“行到柳堤”）、《石竹子》（“时遇寒食”）、《多娇面》（“见官人”）、《锦缠道》（“计谋成”）、前腔换头（“我官人”）、《番鼓儿》（“委付你”）、《水唐歌》（“沉吟久”）、《解连环》（“酬酢欢娱”）、《缠枝花》（“杀人罪犯”）。又见于《曲谱大成》者一首：《桃李争春》（“蓦忽闻知”），共计18首。

《牧羊记》见于《南词定律》应补者有：《驻云飞》（“交际甚真”）、《懒画眉》（职掌中郎）、《铁骑儿》（“报军期”）、《驻马听》（“一缕沉烟”）、《货郎儿》（“这厮每”）、《红绣鞋》（“寿炉宝篆”）、《双鸂鶒》（“听伊说”）、《五马江儿水》（“一鼓边城”）、《罗江怨》（“风清”）、《画眉序》（“鲰生”）、《大胜乐》（“好教人”）、《倒拖船》（“把守边关”）。见于《曲谱大成》者有：《山花子》（“寿筵开处”）四首、《大和佛》（“青鹿衔芳”）、《舞霓裳》（“阶下芝兰”），共计18首。

《黄孝子寻亲记》见于《南词定律》应补者有《梧蓼摇秋风》（“冲州府”）、《玉绛画眉序》（“尊姑去远”）、《二犯香罗带》（“冤家主意”）、《斗宝蟾》（“行行巴蜀”）、《荷叶铺水面》（“推窗看”），计5首。

《卧冰记》见于《南词定律》应补者有《铁骑儿》（“赶家兄”）、《一机锦》（“云雨歇”）、又一体（“同鸳枕”）、《风蝉儿》（“造作”）、《芙蓉花》（“追思”）、《猫儿出队》（“学成不仕”）、《沙塞子急》（“满目纷纷”）、前腔换头（“向河边”）、《水车歌》（“见你们”）、《奈子宜春》（“笑人生”），共计10首。

见于《南词定律》者，《李勉》一剧应补《渔家傲》（“卑人”）、《亲贤郎》（“朱颜去”）2首。《孟月梅》剧应补《狮子序》（“深深百拜”）、《古山花子》（“赏春倦倚”）2首。《林招得》剧补《金水令》（“一心告天”）1首。《翫江楼》剧补《宫娥泣》（“正相逢”）、《三句儿煞》（“欲凭妙手”）、《道和排歌》（“密还稀”）3首。《陈光蕊江流和尚》应补《香归罗袖》（“金炉香喷”）、《将军旗》（“凯歌”）、《石榴花》（“赴良宵”）、《团圆到老》（“忆昔含冤”）4首。《东墙记》补《薄媚破》（“两情浓”）。《刘文龙》补《梧桐叶》（“荡炎威”）。《蒋兰英生死夫妻》补《金蓼朝元歌》（“香车欲起”）、《重叠金水令》（“山门寄迹”）。《韩寿窃香记》补《大斋郎》（“试官来”）、《千秋岁》（“趁良宵”）。《唐伯亨》补《丑奴儿近》（“恩情到此”）、前腔（“孩儿非是”），又从《曲谱大成》补《赚》（“别酒三杯”）、前腔（“人有别离”）。见于上书，《崔怀宝夜月闻筝》应补《古轮台》（“白梨园”）、换头（“仙源云汉”）、《两休休》（“似哑子”）三首。

以上总计增补剧10种，曲167首。

第四节　今存元杂剧乐谱

北曲元杂剧今存乐谱，杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》下册“元杂剧现存乐谱一览表》共收元杂剧乐谱121种（实为118种），全折者86套，另有只曲260首。然其中王子一《十面埋伏》、贾仲明《金童玉女》及《萧淑兰》皆为明人作，应删去。故实为115种83折。与拙著《元杂剧乐谱研究与辑译》相较，多出无名氏《纸扇记》与陈与仁《存孝打虎》二种，但所标《存孝打虎》二曲实为陈与仁《误人长安》。而漏辑者有杨景贤《西游记》、《天台梦》、《刘行首》三种。其中《西游记》原为6本24折，今存乐谱有12折之多。另需补入者尚有吴昌龄《唐三藏》之“饯送郊关开觉路”一折。《纸扇记》则难以确定其是否为元杂剧。《北西厢》今存三谱，一为前面所提《弦索北西厢谱》，一为《太古传宗》所收《琵琶调西厢记》，另为《纳书楹西厢记全谱》。此三种皆为全谱，因其量大，拙著《元杂剧乐谱研究与辑译》惜仅存其目而未收译谱。综二者统计，今存元杂剧乐谱共计为114种，整折者120套，另只曲269首（拙著《元杂剧乐谱研究与辑译》第二章第三节《今传元杂剧乐谱曲目》之二十四《陈抟高卧》中“卷六十六双调新水令套”，误作“卷三十四”。十一《梧桐雨》“卷五《仙

吕点绛唇》套”，误作“《正宫端正好》套”，今是正如此）。

第五节　今存元散曲乐谱

孙玄龄先生《元散曲的音乐》（文化艺术出版社 1988 年）所译元散曲乐谱，即其《现存元散曲乐谱全目》（中国艺术研究院音乐研究所 1987 年油印本）所收者，搜集颇丰，研究亦深。所收乐谱皆出自《九宫大成谱》，曲目则依隋树森先生《全元散曲》。故《曲谱大成》与弦索谱中元人散曲未能旁及，《全元散曲》未收之《九宫大成谱》中元人散曲亦未辑出。当补录如下：

《九宫大成谱》卷三十三尚仲贤正宫《灵寿杖》（“西风落叶”）一首，张可久正宫《双鸳鸯》（“玉箫哀”）一首；卷四十五滕玉霄大石调《念奴娇》（“柳频花困”）一首。

《太古传宗》中《琵琶调宫词曲谱》载戴善甫双调《夜行船》（春游）一套，计七曲，即《夜行船》、《前腔》、《黑麻序》、《前腔》、《锦衣香》、《浆水令》、《尾声》（按，此套原未署作者，《全元散曲》亦未收。经查《群音类选》，知其为戴善甫散套，并有注云：“近偷入《梁山伯》及《翫江楼记》，亦入弦索”）。中吕宫中可补贯云石《粉蝶儿》（西湖十景）一套，计九曲，即《粉蝶儿》、《好事近》、《石榴花》、《好事近》、《斗鹌鹑》、《扑灯蛾》、《上小楼》、《扑灯蛾》、《尾声》。南吕宫中可补高文秀《一枝花》（“惜花春起早”）一套，即《一枝花》、《梁州第七》、《尾声》三曲。此调中所载王实甫《一枝花》（闺思）套比《九宫大成谱》多出《金梧桐》、《东瓯令》、《大胜乐》、《采茶歌》、《解三酲》、《乌夜啼》、《尾声》七曲。又有高明《十样锦》（“有所思”），亦为《全元散曲》所未收。双调中可补者有关汉卿《大德歌》（“春日赏花开”）一首，侯正卿《牡丹春》一首。

第二章 《事林广记》所载唱赚乐谱与宋代曲乐

第一节 《事林广记》所载唱赚乐谱及其他资料

《事林广记》续集中所载唱赚《愿成双》一套乐谱为仅存之宋金元时期曲乐之原始乐谱资料，其价值之珍贵实不低于唐曲之敦煌琵琶古谱，宋词之《白石道人歌曲》中十七首旁谱。据1963年中华书局影印元刊本《事林广记》胡道静先生所写前言中考定，《事林广记》作者陈元靓为宋宁宗、理宗时人。此书前有朱鉴序，鉴为朱熹嫡孙，卒于宋理宗宝祐六年（1258），故知此书编定于宋代。至于书中附有元朝内容，乃为后人窜入无疑。陈元靓又有《岁时广记》等著述，皆以宋人传世。

《事林广记》所载唱赚乐谱《愿成双》套共七曲，为《愿成双》、《愿成双慢》、《狮子序》、《本宫破子》、《赚》、《双胜（声）子急》、《三句儿》，有谱无词。谱即宋时流行之俗字谱，谱字有如前编所言宋词乐谱谱字，非明清以来之工尺谱。此谱在该书元至顺刊本之卷七续集文艺类，日本刊本则为卷二戊集文艺类，而1999年中华书局再次影印之元至元六年本虽目在辛集上卷，然恰缺其乐谱一叶。诸本在乐谱前又皆有遏云社唱赚之“遏云要诀”、“遏云致语”、中吕宫《园里园》（园社市语）唱赚曲词（有词无谱）一套。又附有全套鼓板棒数图谱一叶。遏云社，据宋人周密《武林旧事》卷三“社会”条注为杭都唱赚之社，此社在《梦粱录》（卷十九）与《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》中皆有记载，可见其为南宋时唱赚社团中最著盛名者。另外该书此卷又同时载有齐云社蹴球之种种社规。以之可见，唱赚、蹴球乃南宋间风行之俗好，故亦证此谱确为宋时唱赚之乐谱无疑。

第二节　宋代唱赚与俗曲用律

《事林广记》所载《愿成双》套唱赚谱用宋时俗字谱，全套七首曲中共用谱字有九，即：

ム　マ　㇀　ㄥ　人　フ　リ　久　ㄅ

谱中“ㄋ”即“ㄥ”，有人辨作下凡，即“リ”之低半音（见《音乐艺术》1983年第3期吴钊《宋元古谱〈愿成双〉初探》），不当，宋乐中无一曲中同用リ与下リ之音阶。盖解“ㄋ”为下凡之说当缘于此套乐谱所注宫调：

律名黄钟宫，俗呼正宫。

而谱中七曲结音皆为“久”，亦与宋代词乐正宫结音合。按上编所言，宋代词乐当用高于唐俗乐律二律之教坊律，以唐之太簇均作黄钟均，故正宫在黄钟均，实为太簇均，所用谱字为：

ム　マ　㇀　乚　人　フ　リ　久　ㄎ

其用“乚而不用“ㄥ”。故倘此曲为正宫调，当无“ㄥ”音。然谱中之七曲如《愿成双》、《双胜子》（即《双声子》，以“声”作“胜”为宋人俗笔，如《声声慢》亦作《胜胜慢》者）在宋金诸宫调中及南北曲中皆为黄钟宫曲，《狮子序》在南曲中亦为黄钟宫曲。依例，此七曲中之《愿成双慢》、《三句儿》也必为黄钟宫曲，而七曲中无一曲能证明其曾为正宫曲者。前面所列此套七曲所用谱字实际亦正为黄钟均音阶所用谱字，以上谱字不仅用ㄥ而不用乚，并且其リ字亦为下凡，即(リ)。故此套七曲应为俗称黄钟宫曲。从此卷所载有词无谱之《圆里圆》（圆社市语）唱赚套曲看，其只标俗称“中吕宫”三字，并无律名“夹钟宫”俗呼“中吕宫”之标注。盖俗曲宫调仅标俗称，故《愿成双》套所标“黄钟宫”，实已为“俗呼”。而所谓“律名黄钟宫，俗呼正宫”，恐为陈元靓据当时词乐之律而添足者。既此套乐曲宫调为黄钟宫，其结音用久，即久与ム应为本均之宫音，恰应唐俗乐之律。而宋代词乐黄钟宫乃律名无射宫，其结音为(リ)（下凡），正宫律名正黄钟宫，结音为久与ム。依此看来，宋代词乐与俗曲虽皆源自唐乐曲子，但词乐为官律，乃宋教坊律，高于唐俗乐二律，故以无射为黄钟。而俗曲则仍依唐俗乐之律，是所谓“外方乐”（民间乐），故其黄钟宫仍在黄钟均，结音仍为C音之ム、久。正宫亦应仍在太簇，结音为D音之マ（四）。后世南北曲正宫结音为四，

明代王骥德《曲律》（卷二）言黄钟宫《醉花阴》曲以“黄钟清——六字”谱之，《太古传宗》弦索谱北曲黄钟宫结音为合，正宫结音为四，双调结音为人，南吕宫结音为工，亦即此律之余绪。

《事林广记》所载黄钟宫套唱赚谱所用谱字，按以 C 音为黄钟，其九音唱名应为：

ム	マ	丶	𠂎	人	フ	リ	久	ゥ
1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$
do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re

其中フ、リ（Ⓡ）也代表低音 la（$\underset{\cdot}{6}$）、低音 si（$\underset{\cdot}{7}$），丶也代表高音 mi（$\dot{3}$），故实为十二个谱字。倘据《事林广记》所载唱赚二调及今存《董西厢》、《刘知远》等宋金诸宫调所用乐调统计，宋之俗曲所用宫调为：

正宫、大石、般涉、中吕宫、双调、道宫、小石、南吕宫、歇止、高平、仙吕宫、商调、商角、黄钟宫、越调、羽调

等十六调。依宋代词乐乐律例，今列宋代俗曲曲乐乐调之调高、调式、音阶一览表如下：

<table>
<tr><td colspan="3" rowspan="2"></td><td>正宫</td><td>大石调</td><td>般涉调</td><td>中吕宫</td><td>双调</td><td></td><td>道宫</td><td>小石调</td><td></td><td>南吕宫</td><td>歇指调</td><td>高平调</td><td>仙吕宫</td><td>南调</td><td></td><td>商角</td><td>黄钟宫</td><td>越调</td><td>羽调</td></tr>
<tr><td>マ</td><td>丶</td><td>リ</td><td>𠂎</td><td>人</td><td></td><td>人</td><td>フ</td><td></td><td>フ</td><td>リ</td><td>𠂎</td><td>Ⓡ</td><td>ム</td><td></td><td>フ</td><td>久</td><td>マ</td><td>フ</td></tr>
<tr><td>A^1</td><td>南</td><td>フ</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">フ清宫</td><td colspan="4">フ变宫</td><td colspan="3">フ羽</td></tr>
<tr><td>$^bA^1$</td><td>夷</td><td>⑦</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>G^1</td><td>林</td><td>人</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">人清宫</td><td colspan="3">人变宫</td><td colspan="4">人羽</td><td colspan="3">人徵</td></tr>
<tr><td>$^\#F^1$</td><td>蕤</td><td>L</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">L变宫</td><td colspan="3"></td><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>F^1</td><td>仲</td><td>𠂎</td><td colspan="3"></td><td colspan="3">𠂎清宫</td><td colspan="3"></td><td colspan="3">𠂎羽</td><td colspan="4">𠂎徵</td><td colspan="3">𠂎变徵</td></tr>
<tr><td>E^1</td><td>姑</td><td>丶</td><td colspan="3"></td><td colspan="3">丶变宫</td><td colspan="3">丶羽</td><td colspan="3">丶徵</td><td colspan="4">丶变徵</td><td colspan="3">丶角</td></tr>
<tr><td>$^bE^1$</td><td>夹</td><td>丂</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>D^1</td><td>太</td><td>ゥ</td><td colspan="3">ゥ清宫</td><td colspan="3">ゥ羽</td><td colspan="3">ゥ徵</td><td colspan="3">ゥ变徵</td><td colspan="4">ゥ角</td><td colspan="3">ゥ商</td></tr>
<tr><td>$^\#C^1$</td><td>大</td><td>⑥</td><td colspan="3">⑥变宫</td><td colspan="3"></td><td colspan="3">⑥变徵</td><td colspan="3"></td><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>C^1</td><td>黄</td><td>久</td><td colspan="3"></td><td colspan="3">久徵</td><td colspan="3"></td><td colspan="3">久降角</td><td colspan="4">久商</td><td colspan="3">久宫</td></tr>
<tr><td>B</td><td>应</td><td>リ</td><td colspan="3">リ羽</td><td colspan="3">リ变徵</td><td colspan="3">リ角</td><td colspan="3">リ商</td><td colspan="4"></td><td colspan="3"></td></tr>
</table>

接上页

			正宫	大石调	般涉调	中吕宫	双调		道宫	小石调		南吕宫	歇指调	高平调	仙吕宫	南调		商角	黄钟宫	越调	羽调
			マ	丶	リ	ㄥ	人		人	フ		フ	リ	ㄥ	㋷	ム		フ	久	マ	フ
♭B	无	㋷													㋷宫				㋷变宫		
A	南	フ	フ徵			フ角			フ商			フ宫									
♭A	夷	⑦	⑦变徵																		
G	林	人				人商			人宫												
#F	蕤	L	L角																		
F	仲	ㄥ				ㄥ宫															
E	姑	丶	丶商																		
♭E	夹	(丶)																			
D	太	マ	マ宫																		
#C	大	㋮																			
C	黄	ム																			

以上即宋代曲乐之律，其与唐代俗乐律及宋代词乐律之异同渊源亦列表如下：

宫　调	音　高	唐　俗　乐		宋　曲　乐		宋　词　乐	
		均律	结音	均律	结音	均律	结音
正宫	D	太簇	マ	太簇	マ	黄钟	ム久
高宫	♭E	夹钟	(丶)	夹钟	(丶)	大吕	㋮
中吕宫	F	仲吕	ㄥ	仲吕	ㄥ	夹钟	(丶)
道宫	G	林钟	人	林钟	人	仲吕	ㄥ
南吕宫	A	南吕	フ	南吕	フ	林钟	人
仙吕宫	♭B	无射	㋷	无射	㋷	夷则	⑦
黄钟宫	C	黄钟	ム久	黄钟	ム久	无射	㋷

《事林广记》所载宋代唱赚乐谱实例，为我们证明了宋代俗曲之乐，或言曲乐是沿用了唐代俗乐以合（六）为黄钟之律，而与宋代教坊律为代表的词乐以凡为黄钟之律不同。元代以来词乐消亡而南北曲乐盛行。南北曲乐乃宋代俗曲之发展，非源自宋代词乐。多年以来由于人们误认为南北曲乐源自宋代词乐，而欲从其律辨别两者之继承关系，然终无所获。盖南北曲之祖宋代曲乐非源于宋代词乐，而是由唐俗乐曲子直接发展而来，与唐宋词乐乃孪生姊妹，而其律调则亦直接继承唐代俗乐之律调。《事林广记》

所载宋代唱赚乐谱体现出的当时曲乐用律，为我们认识流行数百年之久，至今仍然存活之南北曲之乐律，以及隋唐燕乐历经宋元明清之流变之脉络，提供了极其重要的实证资料。

第三节 宋代唱赚与俗曲节拍

《事林广记》所载此套唱赚乐谱，虽谱字同于词乐，然其所标节拍则又有异。谱中并无词乐之フ、リ、ㄅ等之所谓顿、住符号，而是以“丿”标出乐句。此实同唐代燕乐半字谱以“○”标出乐句一样，故此“丿”应读为句读（逗）之逗号，而非为拽与撇。古代乐谱中凡三见此号，《白石道人歌曲》旁谱以此号为折拽之拽，代表下行之装饰音（倚音），故应读为拽。明《魏氏乐谱》中以此号代表重复前一谱字，实为重复号之顿（丶）或撇（丿）。而此谱则以之标明乐句，实即明清以来曲谱之底板“——”号，其为乐句之标记，当源于宋代俗曲乐谱之“丿”。倘仅读此谱，其节奏当与宋代词乐无疑，以其亦以乐句为拍。如此套尾声《三句儿》三用“丿”号，其共有三个乐句无疑。如按词乐之“以句为拍”，则共三拍。然乐谱前之《遏云要诀》中却说：

> 尾声总十二拍。第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞。此一定不逾之法。

尾声共三句，故此套直名“三句儿”，亦三用乐句号“丿”。然又云三句共十二拍。唐乐谱如今存日本唐乐古谱亦将字拍称拍子，宋代词乐则称之为“字”，则我们前面译谱中之等拍，实为今乐中之拍。而《遏云要诀》所称之“拍”似为大于字拍而小于句拍之拍。“尾声”在南北曲中一直保留下来，南曲之尾亦皆为三句之曲。今查《南词定律》，所载各宫调之尾声：

> 黄钟宫之《喜无穷煞》、正宫之《不绝令煞》、道宫之《坠飞尘煞》、仙吕之《情未断煞》、大石之《尚轻圆煞》、中吕之《三句儿煞》、小石之《好收因煞》、南吕之《尚按节拍煞》、双调之《有结果煞》、商调之《尚绕梁煞》、般涉之《尚如缕煞》、羽调之《凝行云煞》、越调之《有余情煞》

皆标为“三句、十二板”。而细核其拍，则皆第一句四小节（四板），第二句五小节（五板），第三句三小节（三板）。据此则《遏云要诀》此处所言之“拍”，实为句拍与字拍之间的小节，即南北曲乐所称之“板”。故《遏云要诀》所称唱赚套曲中每曲以“三拍煞”，即以三小节，南北曲所称三“板”煞，称《赚》之“八赚头一字当一拍”，即头一字唱一小节，即一板。此为自唐代俗乐自宋代俗乐首次出现称小节为拍之乐。至此我国古代俗乐完成了从以“拍”称乐章到乐句、到小节的全过程。至于以“拍子”

称小节内的等拍（即“字”、“拍子”）则是现代音乐之事。

小节之拍在宋源于缠曲，缠令之拍，前编曾引北宋中刘攽《中山诗话》所言：

近世乐府为繁声加重叠，谓之缠声。促数尤甚，固不容一倡三叹也。

张炎《词源》论“拍眼”时亦言：

俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。

缠令则用拍板。嘌吟、说唱、诸公（宫）调则用手调儿。

这种比句拍“促数尤甚”，“颇碎”之节奏，即小节之拍。而南宋时期杭州之唱赚即由北宋汴京之缠曲发展而来。宋耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：

唱赚在京师（此指北宋汴京——引者）日，有缠令、缠达……中兴后（此指南宋高宗迁都临安后——引者）张五牛大夫因听动鼓板中又有四片太平令，或赚鼓板（即今拍板大筛扬处是也），遂撰为赚。

而诸宫调亦兼缠与赚曲。《董西厢》中缠令有二十余套，凡标明缠令者则已用细于句拍之节拍，即板。故后世南北曲中仅标句拍之曲，即“散板”之曲非为今天我们解释为没有节拍，或称自由节奏之曲。而是如唐宋曲子，或词乐之以句为拍之曲，南曲之引曲为诗余体，即词乐体，其牌调亦多由自宋词，故其皆为散板，乃词乐之余绪。北曲则多为散板曲，可能其乐确为由自宋金诸宫调，除缠令用小节之拍板外，大部分乐曲犹保留了句拍之节奏。

第四节　赚与唱赚

《事林广记》所载南宋杭州遏云社唱赚之乐谱、唱词、鼓板图式以及唱法要诀的一整套资料，让我们看到了宋代俗曲唱赚的庐山真面目。首先为赚体。前引耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条：

中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有四片《太平令》，或赚鼓板（即今拍权大筛扬处是也），遂撰为赚。

今传宋金诸宫调《董西厢》卷一般涉调《哨遍》套中有《太平赚》，犹存“赚”之初

名。其卷七道宫《凭栏人》套、正宫《梁州令》套，卷八中吕调《安公子》套亦有《赚》，以上皆同《太平赚》，尽存四片之体。《赚》为四片之体，前人已有定考（见冯沅君《古剧说汇》“说赚词”。作家出版社1965年版），其乐谱存于清代《南词定律》者：

黄钟宫：梁州赚、连枝赚
正宫：倾杯赚
道宫：鱼儿赚
仙吕：本宫赚、薄媚赚、不是路
中吕：鼓板赚、本宫赚
小石：莲花赚、本宫赚
南吕宫：缠花赚、本宫赚
双调：惜花赚
商调：二郎赚、本宫赚
般涉：孩儿赚、本宫赚
羽调：梧桐赚、本宫赚
越调：竹马儿赚

计21首。《九宫大成谱》中所存传奇、散曲、诸宫调之赚（清廷宴曲《法宫雅奏》、《月令承应》不计）：

仙吕：不是路、惜花赚、薄媚赚
中吕：鼓板赚、本宫赚
越调：本调赚、竹马儿赚
正宫：倾杯赚
小石：本调赚、莲花赚
高大石：孩儿赚、鱼儿赚、本宫赚
南吕宫：缠花赚、本宫赚
商调：二郎赚、本调赚
双调：海棠赚
黄钟宫：梁州赚、连枝赚
道宫：《董西厢》道宫《凭栏人》套中赚（《九宫大成谱》将此曲转入黄钟宫内）

亦为21首。要之，以上两曲谱所载《赚》谱不仅用昆腔谱记谱，且其乐亦已昆腔化，故其虽能保留几分宋代《赚》体音乐成分，然已非原貌。杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》即据昆腔《长生殿》之《偷曲》折中译出《鱼儿赚》为例，说明《赚》之音乐

特征，其全曲译作散板，结尾为五小节$\frac{2}{4}$拍。其云：

> 这种歌曲的节奏……是散板与定板交错混合应用的一种曲式……又《赚》在每个乐句的开头，常打三板，三板中前二板是正板……后一板是底板……又《赚》的末尾总以一句四言歌词结束……通常唱三小节（三板），但有时又可重唱一遍，便引伸到五小节（五板）。

其总结为整体散板与定板结合、乐句开头打三板、结尾转入正板唱三小节（三板）三个特点。此为保存在昆腔中之赚，然杨荫浏所据为清末之唱法，与《南词定律》之谱尚有不同，而《事林广记》所载宋谱与唱法又更有异。
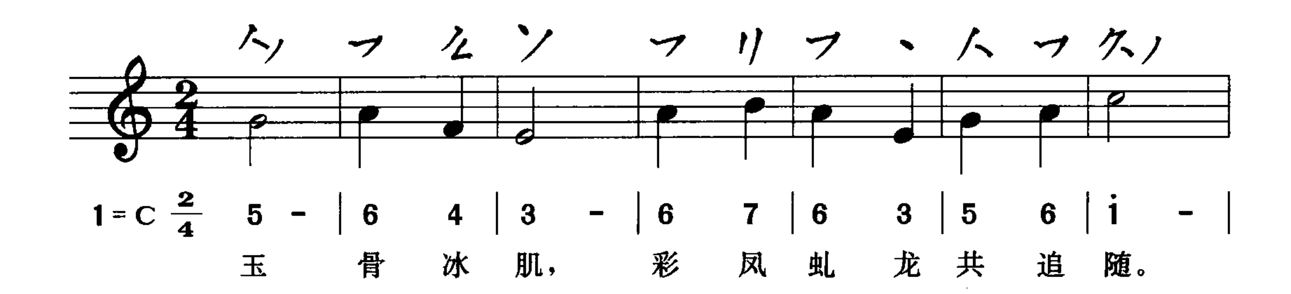
前言《赚》体本自《太平令》之四片体，《事林广记》所载中吕宫《圆里圆》套中之《赚》即四片之体。而黄钟宫《愿成双》套中《赚》之乐谱则似为两片之谱，然细审其谱与译配黄钟宫之《赚》，即《连枝赚》可知，其前后片又皆由“巾斗”分成两部分，此谱中“巾斗”为“人么”三谱字的反复(“巾斗”参见前编词乐部分及《白石道人歌曲》译谱)。全曲虽作两片，依然形成一个四字句的开头与三个三字句开头的四段，此即所谓“连枝”体。而《遏云要诀》谓《赚》体：

> 入赚头一字当一拍。第一片三拍（?），后仿此。出赚三拍“出声”“巾斗”，又三拍煞。

今将《愿成双》套中之《赚》译出，并配以宋元南戏《宣和遗事》中《连枝赚》曲词，以之对照上面《遏云要诀》唱赚之说。所谓“头一字当一拍”，谱中亦已标出，即头一谱字之“人”下有一乐句号“丿”。后又三个谱字加一“丿”号。可知头句“玉骨冰肌”四字唱三小节（三板），头一字“玉”字占一小节（一拍）。而后之“巾斗”前片之“对良夕”，后片之“对堪值”皆唱“三拍”即三小节，恰相当四片之赚之第二片、第四片之起句。今查《南词定律》、《九宫大成谱》所载《赚》谱亦皆在一、二、三、四片起句处标出两个头板“、丶”，以示三小节（三板）之拍。此点与杨荫浏老所言恰合。而此《连枝赚》上下片结尾皆有四谱字“マ丶マム”，即所谓“出声”。此为上片之“可人依偎”四字，下片之“喜而无寐”四字。其余之赚则是在四片之后加一“出声”，如同书所载遏云社赚词中吕宫《圆里圆》套中之《赚》，即在四片之后另有“怎不则剧”四字。“要诀”言“出声”用“三拍”，即三小节（三板）同于“巾斗”。然后“出声”之四字三拍又重复一次，即“巾斗”作为煞尾。此即《赚》词尾之四字皆重叠反复之乐体所据。杨荫浏据昆腔谱言加反复共为五小节，然其所据谱乃清末以来唱法。查康熙间《南词定律》所传谱，此处皆为两个三板，应为六小节，非“五小节”，则与《遏云要诀》之说恰合。

连 枝 赚
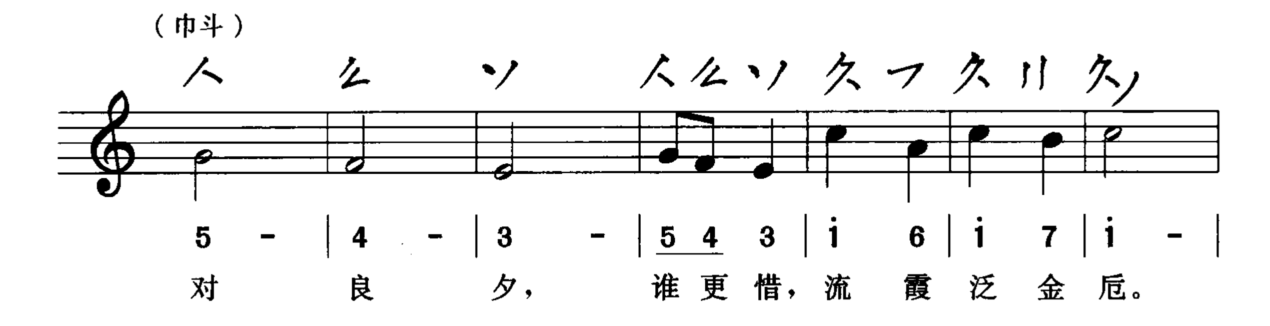
《事林广记》谱
《宣和遗事》词

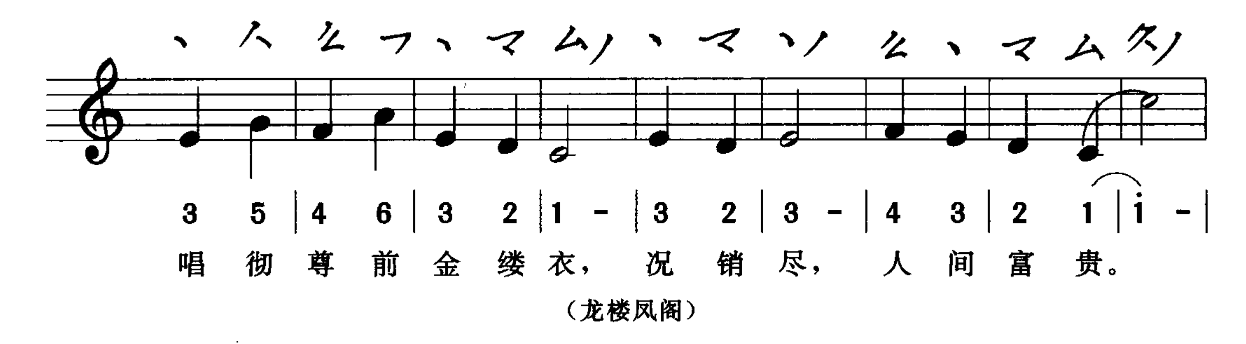


（王下）

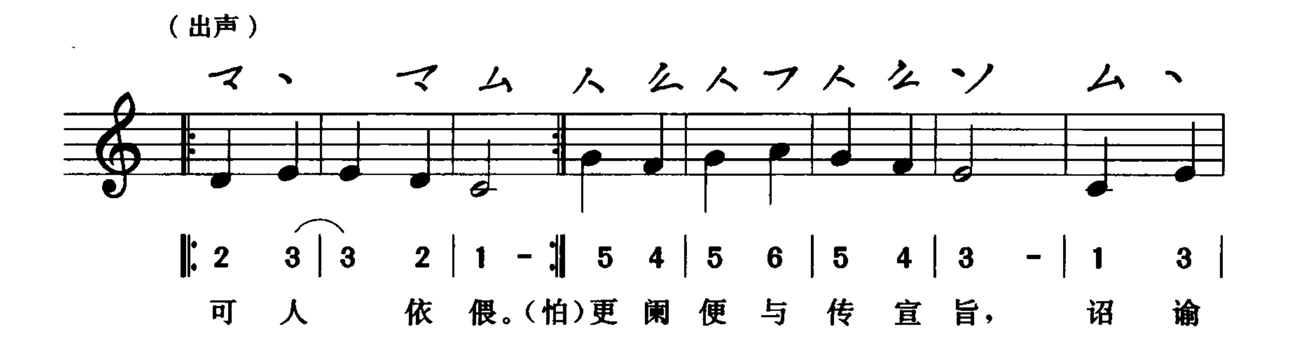
5 6 | 5 - | i 7 | 6 i | 5 4 | 3 - |
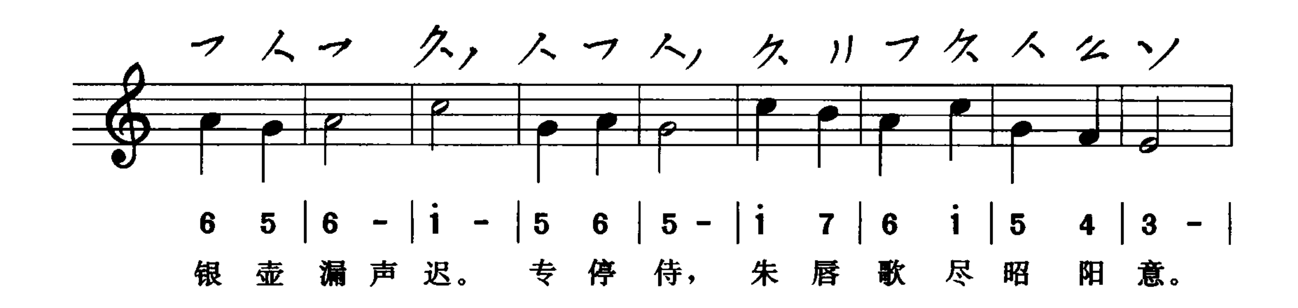
都 捞 四， 其 实 不 枉 成 连 理。

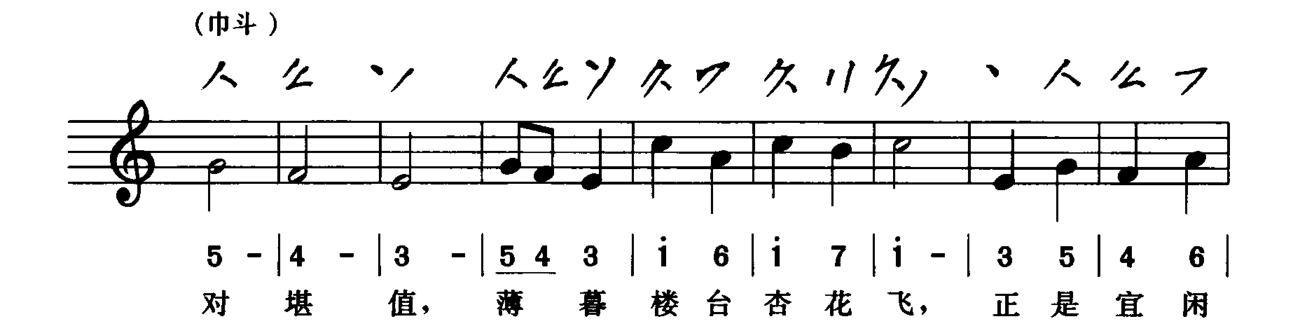


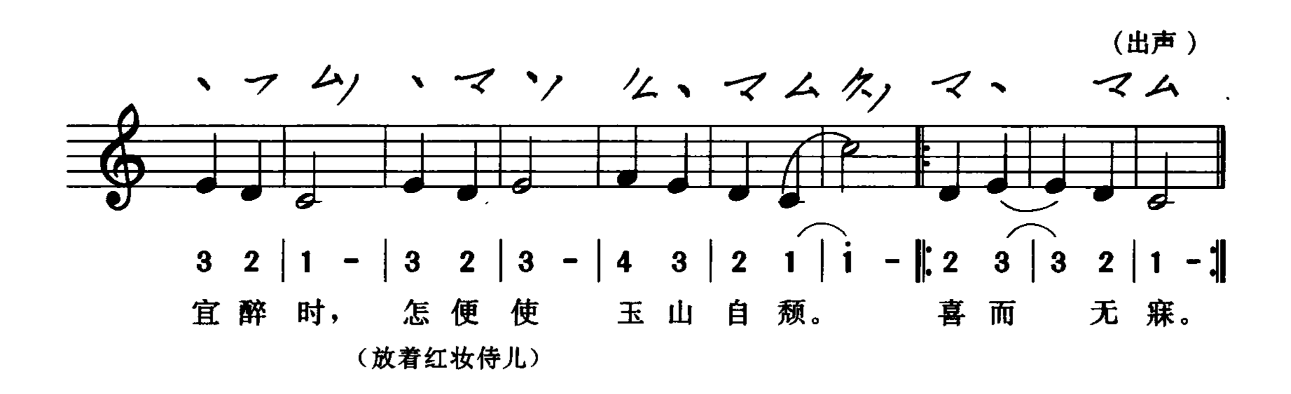


（龙楼凤阁）


（出声）
2 3 | 3 2 | 1 - :‖ 5 4 | 5 6 | 5 4 | 3 - | 1 3 |
可 人 依 假。(怕)更 阑 便 与 传 宣 旨， 诏 谕


6 5 | 6 - | i - | 5 6 | 5 - | i 7 | 6 i | 5 4 | 3 - |
银 壶 漏 声 迟。 专 停 侍， 朱 唇 歌 尽 昭 阳 意。


（巾斗）
5 - | 4 - | 3 - | 5 4 3 | i 6 | i 7 | i - | 3 5 | 4 6 |
对 堪 值， 薄 暮 楼 台 杏 花 飞， 正 是 宜 闲


（出声）
3 2 | 1 - | 3 2 | 3 - | 4 3 | 2 1 | i - ‖: 2 3 | 3 2 | 1 - :‖
宜 醉 时， 怎 便 使 玉 山 自 颓。 喜 而 无 寐。
（放着红妆侍儿）

从上述可知，《赚》由四片《太平令》组成，《南词定律》尚存有《太平令》三曲乐谱，皆为单片，四句十三板，首句四字、尾句六字，中间二句为七言体，当为《太平令》之第一片。从《事林广记》所载遏云社中吕宫、黄钟宫两套唱赚看，《赚》之四片或由并列四曲组成，如中吕宫套，或由上下二片曲组成，而每片又以“巾斗”式分成两段，即黄钟宫套之所谓连枝体赚，实犹为四片。无论哪一种，首片首句皆为四字句，头一字唱一拍（一小节）。而后面三片（或三段）首句则变为“巾斗”体之三字句，亦皆唱三拍（三小节）。《赚》之四片后有一“出声”，为四字句，作为煞尾，唱三拍（三小节），从以上两套之《赚》与保留在南北曲中不同宫调之不同名目与字句分段稍有出入之《赚》，可以知道，在遏云社所在南宋时期，由不同宫调乐曲组成的唱赚套曲中，其《赚》已有不同之体与赚名，已形成不同宫调之曲牌。如黄钟宫套用《连枝赚》、中吕宫套用《鼓板赚》等。然其四片之体，头片首句第一字唱一拍（一小节），每片起句唱三拍（三小节），四片结尾用“出声”煞，唱三拍（三小节）以及“中斗”唱三拍等仍是各调之赚之固定唱法。《事林广记》所载之赚谱与唱法要诀为宋曲赚体之原貌。《南词定律》、《九宫大成谱》中所载数十首各宫调之赚谱则是历经数变并已昆腔化之谱，仅存四片之体与首句三拍、煞尾三拍之大体，至于“巾斗”“出声”于乐已无存。而杨老所云散板与定板结合，即句拍与节拍并用，实为宋代俗曲唱赚通行之体，并非《赚》之仅有。

从《事林广记》所载之唱赚套曲词、乐谱以及唱赚要诀看，唱赚一体已经发展成为一种有固定程式的声乐套曲形式，而《赚》只是套曲中之中心曲牌。从南北曲所传不同宫调之《赚》可以看出，赚词已是可以用十几个不同宫调的乐曲联套，乐调多样、乐曲丰富的演唱形式，宋吴自牧《梦粱录》卷二十“伎乐”条（耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条同）云：

> 凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。

可见唱赚是集当时俗曲声乐之大成的，《事林广记》所载唱赚套曲词与乐谱即已包括当时乐曲之令、慢、急、序、破、缠令诸体，而其组套（联套）形式则由引曲开始，然后导入序曲（唱序子四片，如此书所载《愿成双》套之《狮子序》）或缠令（如中吕宫《圆里圆》套之《缕缕金》——《好孩儿》——《大夫娘》——《好孩儿》之重叠交互）；然后入《赚》，此为套曲中音乐、鼓板及唱词内容最精彩处。出《赚》后由急曲导入《尾声》，《尾声》（即《三句儿》）三句十二拍（十二板），最后一句以三拍煞尾。如《遏云要诀》所言：

> 夫唱赚……三拍起引子，唱头一句又三拍，至两片结尾三拍煞。
> 入序尾三拍巾斗煞。

入赚头一字当一拍。第一片三拍（?），后仿此。出赚三拍，出声、巾斗又三拍煞。

尾声总十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞。

此一定不逾之法。

倘将上文做进一步分解，则可对唱赚之结构、节奏更加明了：

此一定不逾之法：

①三拍起引子

②唱头一句又三拍

③至两片结尾三拍煞

④序：尾三拍巾斗煞

⑤赚：头一字当一拍

　　第一片三拍（?）

　　后（以下三片）仿此

　　出赚三拍，出声巾斗又三拍，煞。

⑥尾声（总十二拍）：

　　第一句四拍

　　第二句五拍
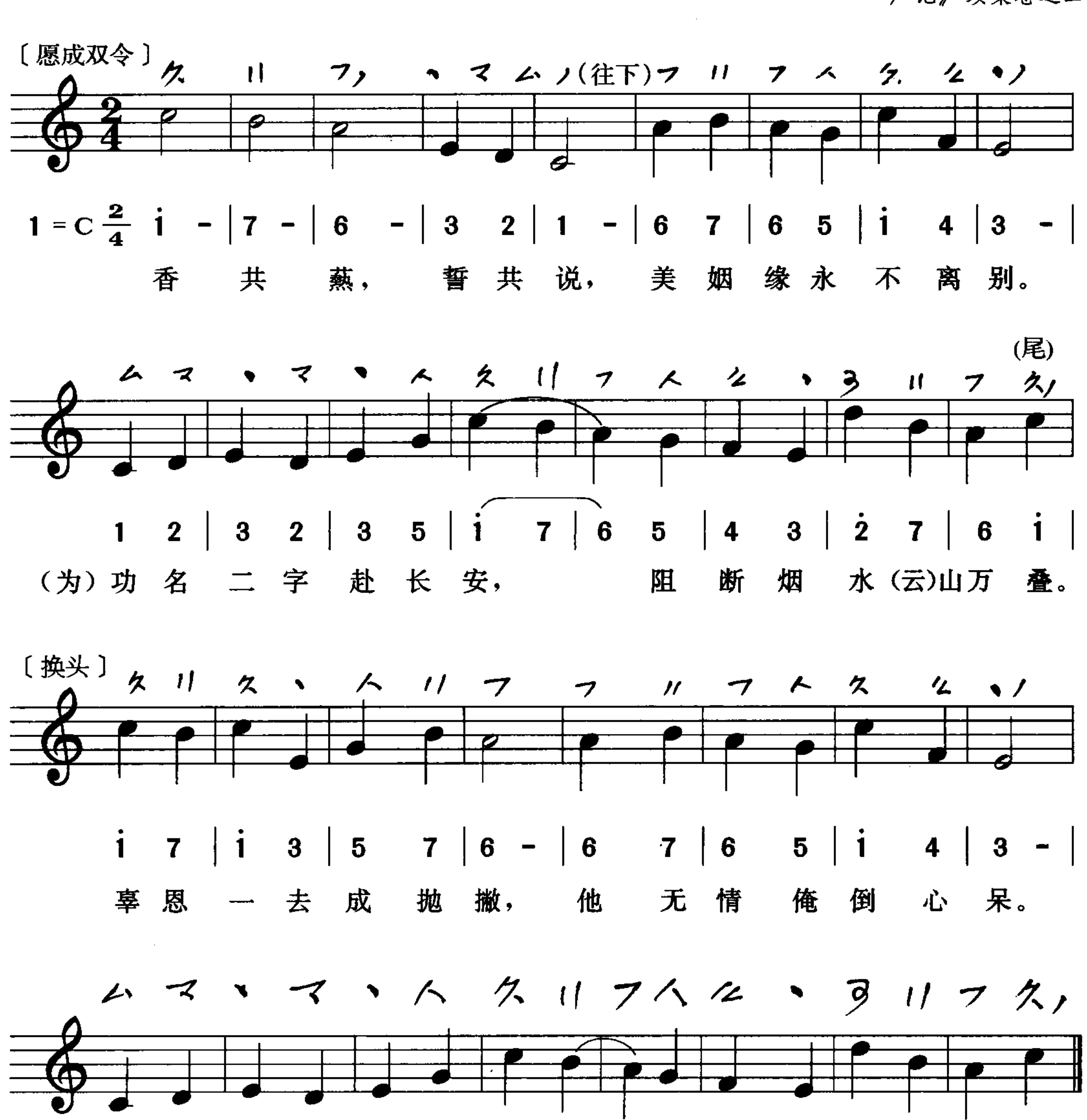
　　第三句三拍煞

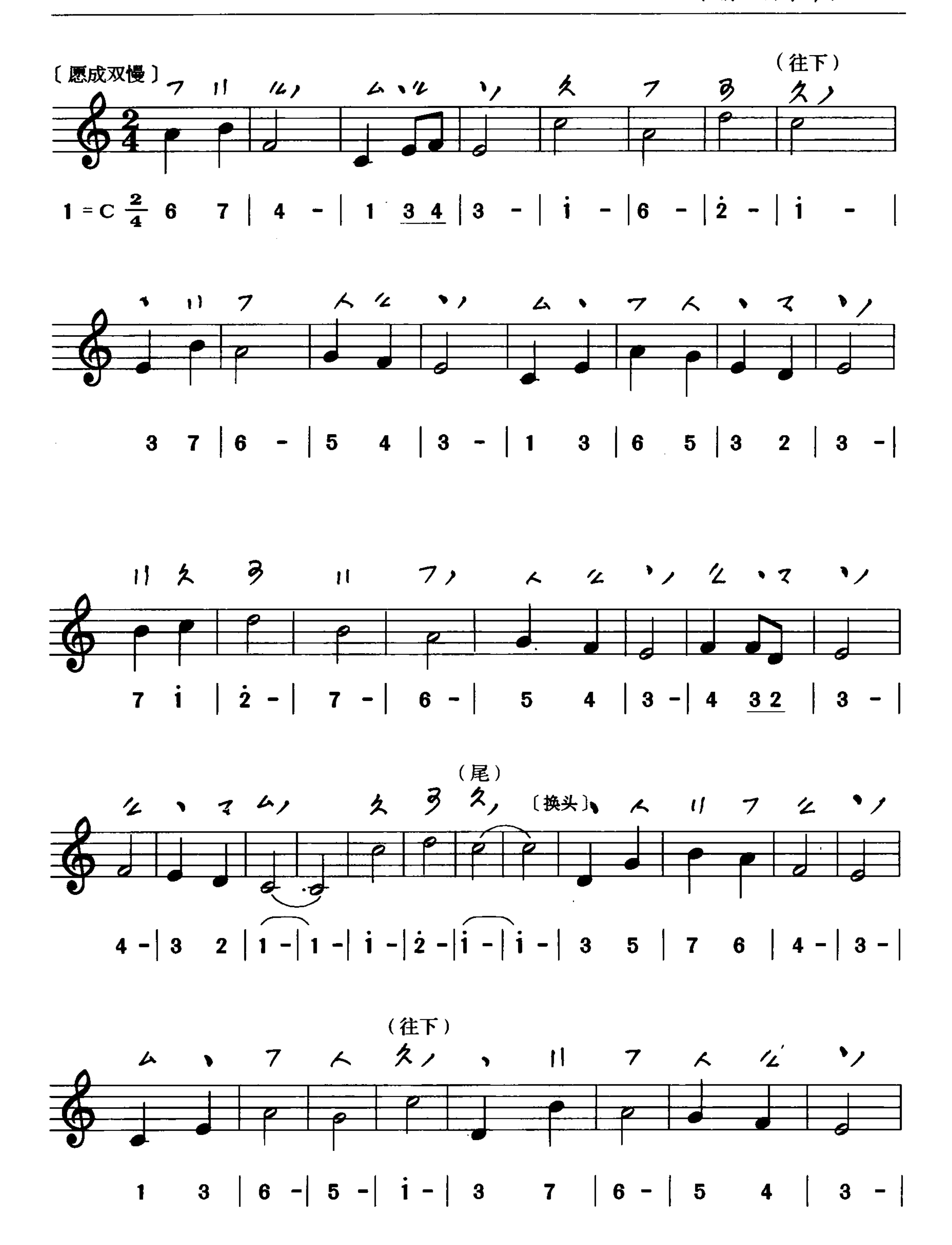
结合其所用各种俗曲曲调，可见唱赚确为兼容诸乐腔谱、富于变化的声乐套曲形式，已非小唱“大率轻起重杀”“浅斟低唱”之简单音节声调，故成为后世南北曲的主要联套与演唱形式。为进一步揭示唱赚所用乐律及演唱形式，今将《事林广记》所载黄钟宫《愿成双》套唱赚乐谱译出。其《愿成双令》取元无名氏散曲配词，《赚》取宋元南戏《宣和遗事》中《连枝赚》配词。其《双胜子急》即《双声子》或《双声叠韵》，今取元南戏《孟月梅》中曲配词，聊以见声辞一体之曲乐特点，而余曲则难找合适之词，故仅存其谱。其鼓板棒数惜未能译解。

第五节　《愿成双》套唱赚谱今译
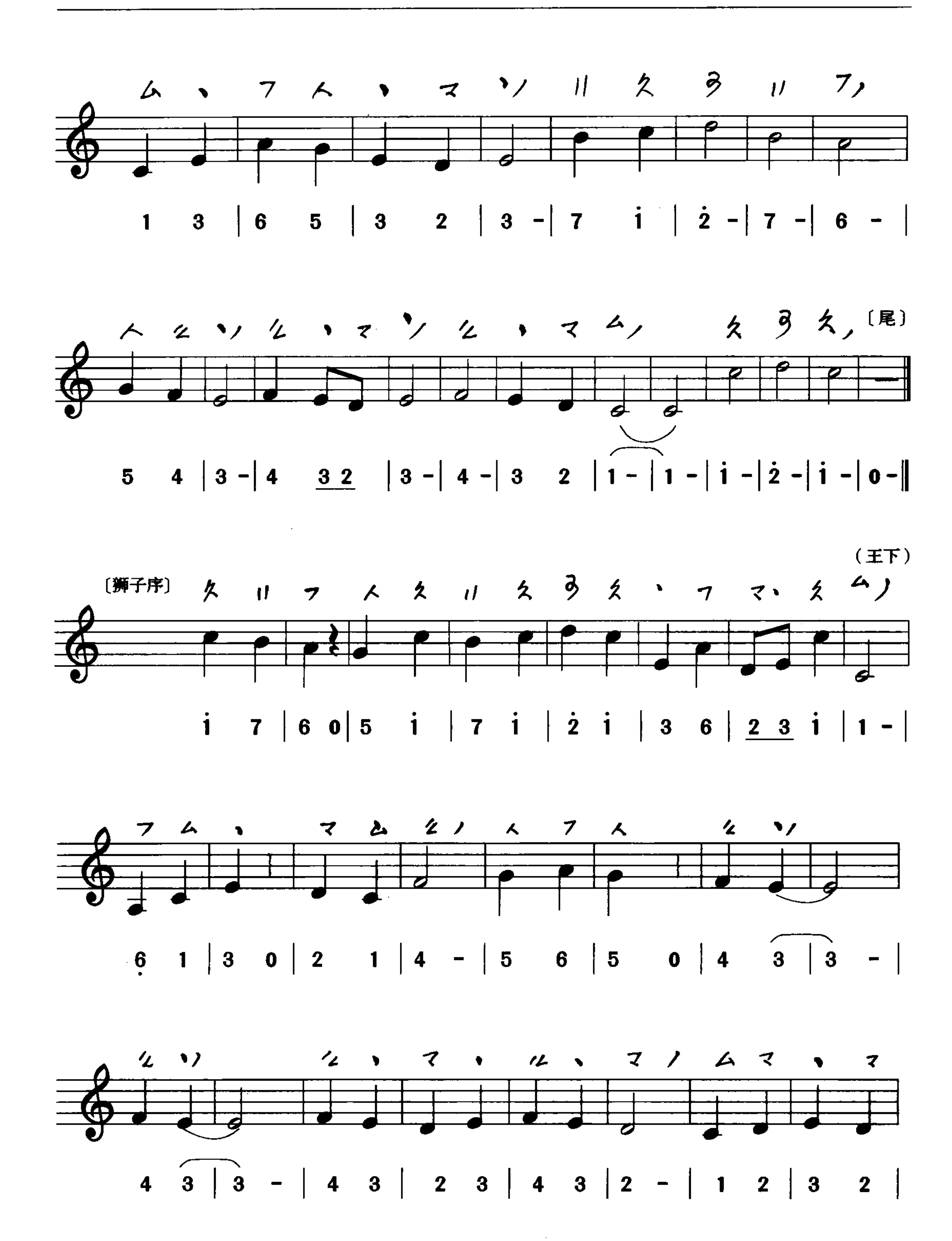
黄钟宫愿成双
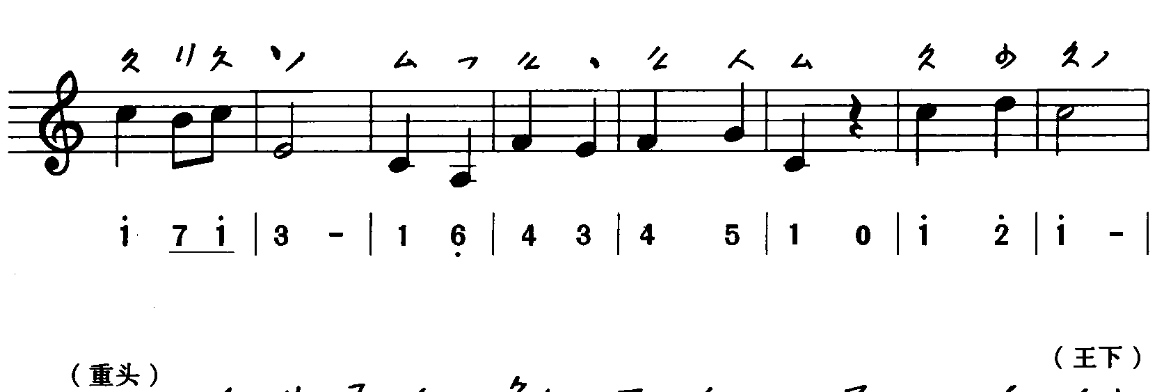
原载宋陈元靓《事林广记》续集卷之二

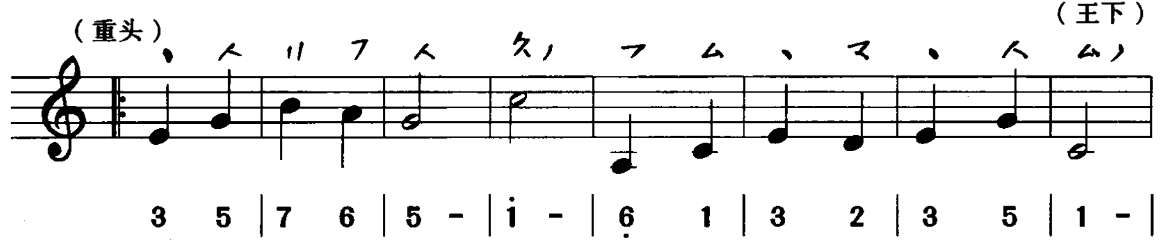


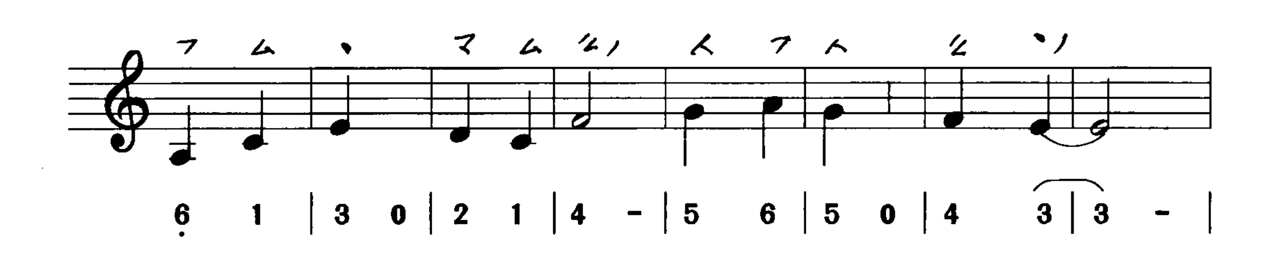


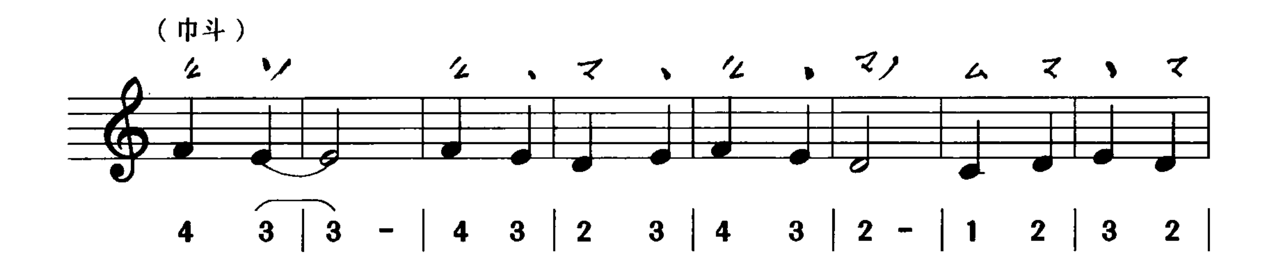
〔愿成双慢〕
（往下）
1 = C 2/4
（尾）
〔换头〕
（往下）

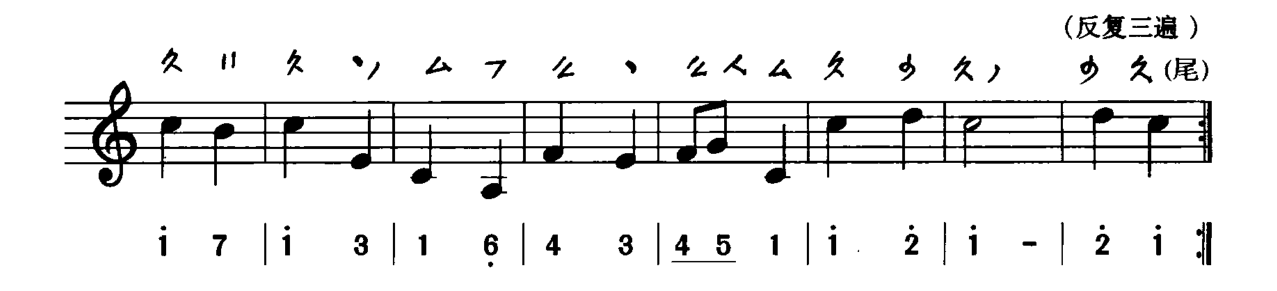

〔尾〕
〔狮子序〕
（王下）


（重头）
（王下）
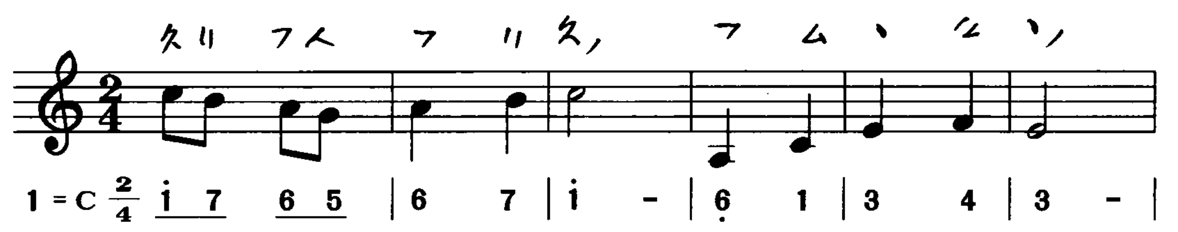


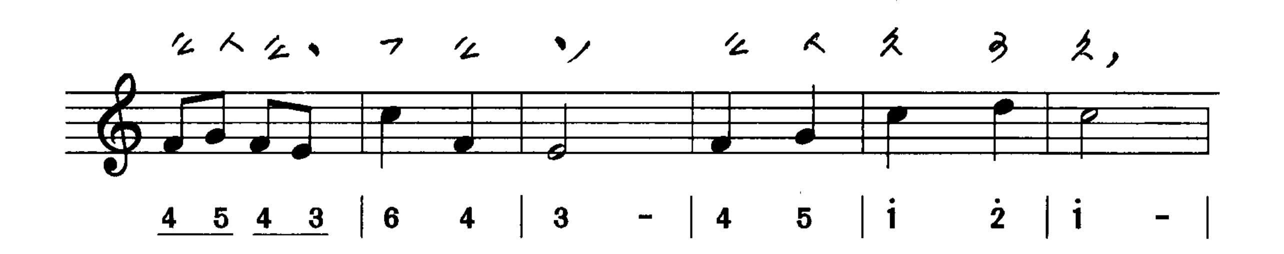



（巾斗）


（反复三遍）
(尾)

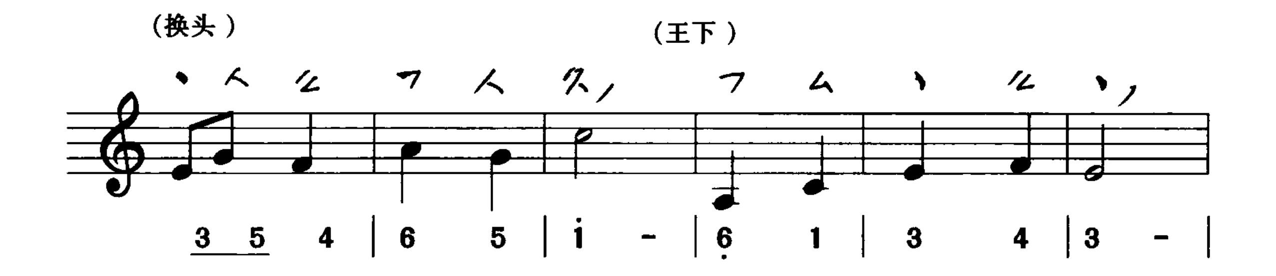

〔本宫破子〕

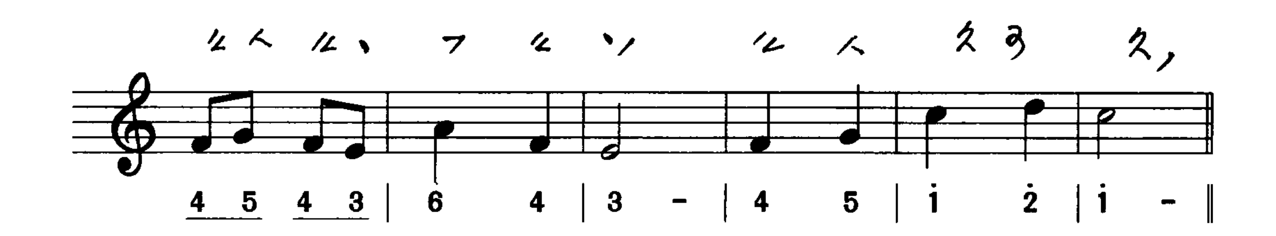

1 = C 2/4 i 7 6 5 | 6 7 | i - | 6 1 | 3 4 | 3 - |


4 5 4 3 | 6 4 | 3 - | 4 5 | i 2 | i - |
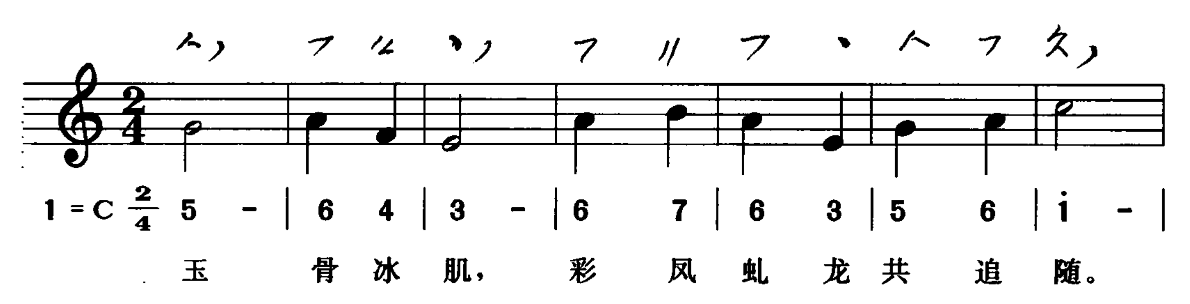
(换头)
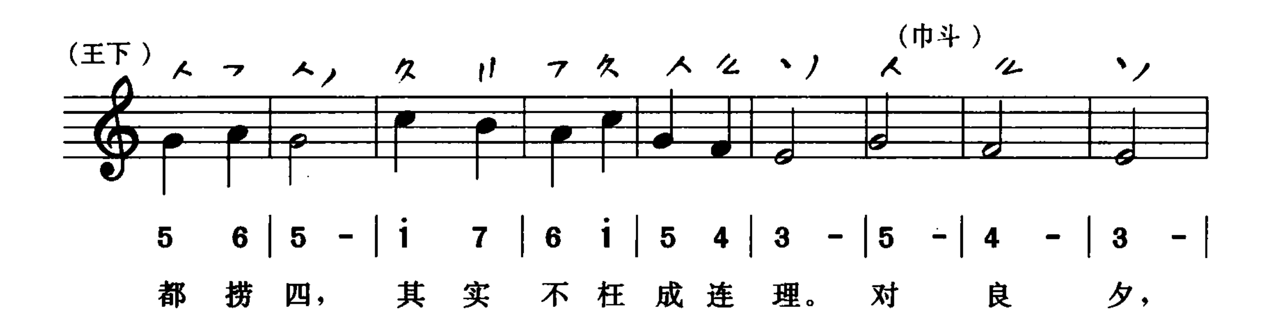
(王下)
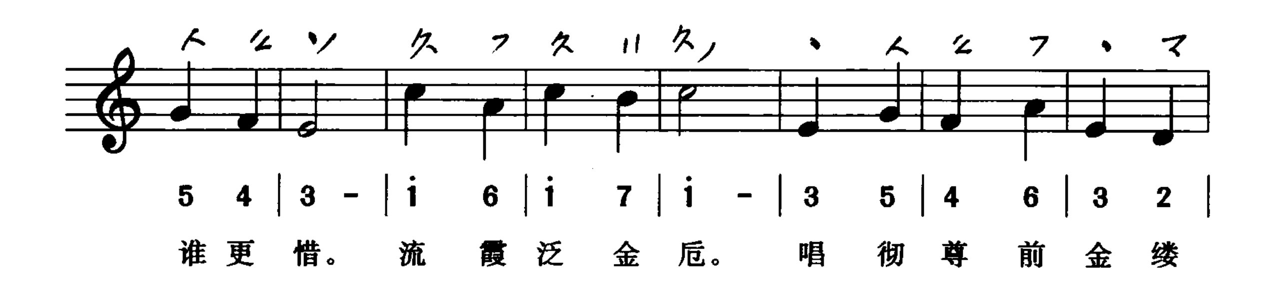

3 5 4 | 6 5 | i - | 6 1 | 3 4 | 3 - |
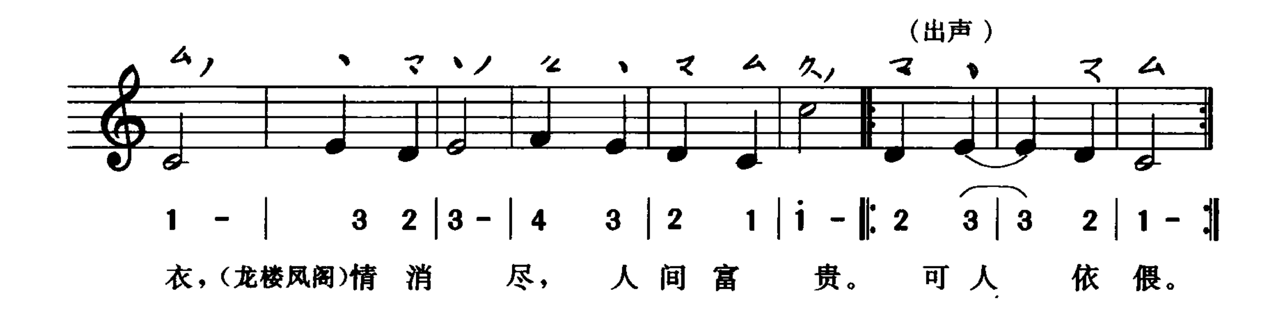

4 5 4 3 | 6 4 | 3 - | 4 5 | i 2 | i - ‖
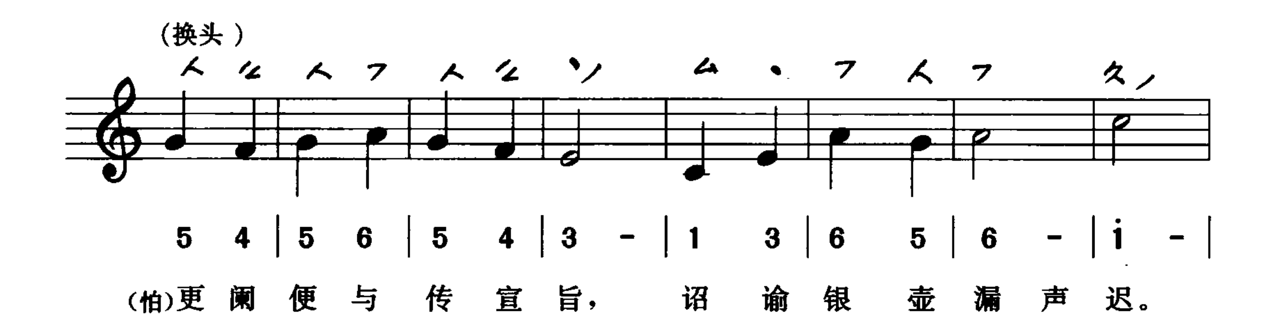
〔赚〕

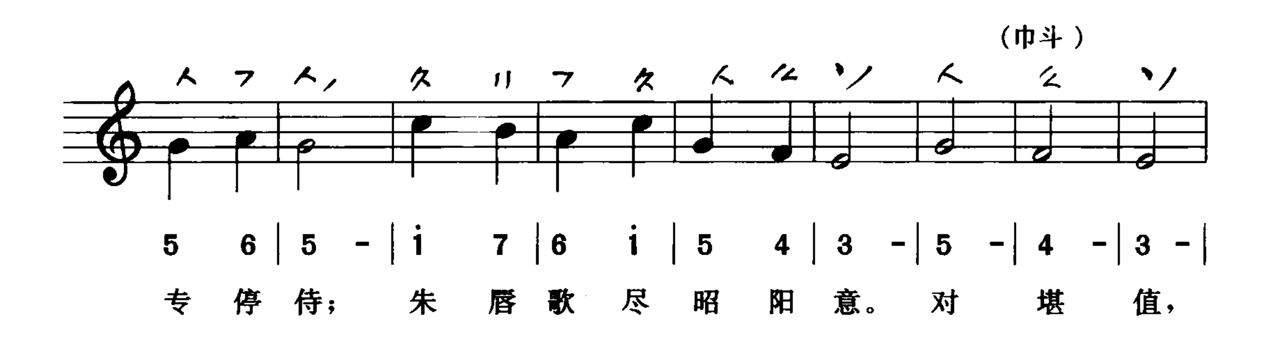

1 = C 2/4 5 - | 6 4 | 3 - | 6 7 | 6 3 | 5 6 | i - |
玉 骨冰肌，彩 凤虬 龙共 追 随。
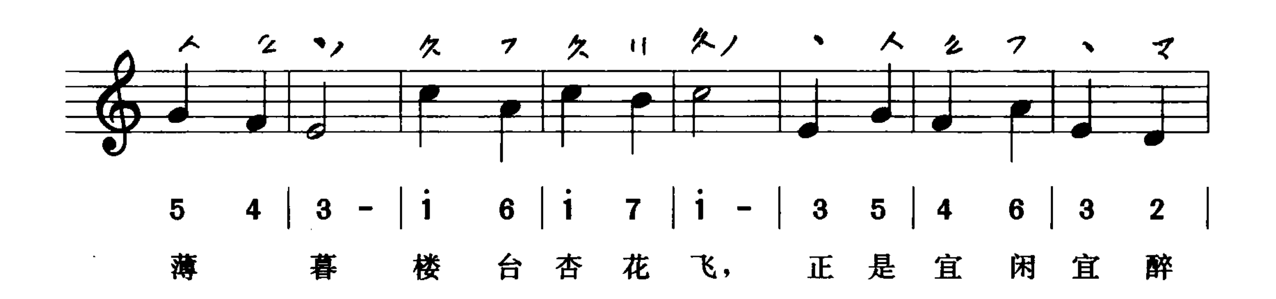

(王下)
(巾斗)
5 6 | 5 - | i 7 | 6 i | 5 4 | 3 - | 5 - | 4 - | 3 - |
都 捞 四， 其 实 不 枉 成 连 理。 对 良 夕，
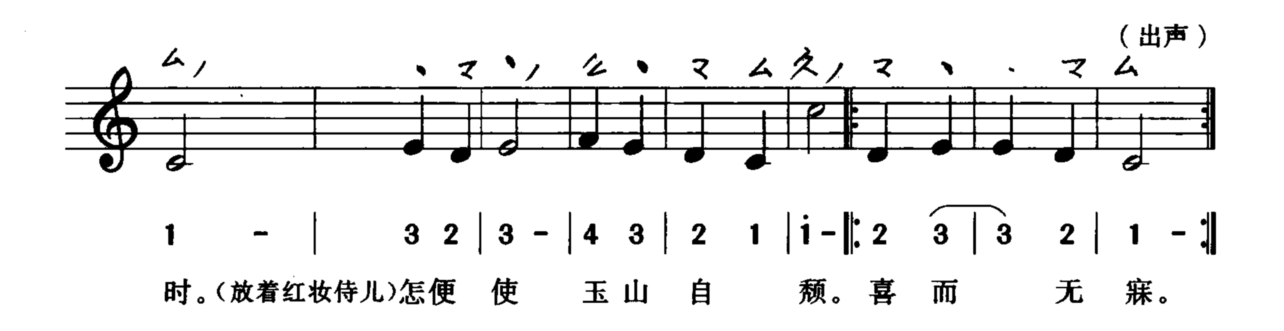

5 4 | 3 - | i 6 | i 7 | i - | 3 5 | 4 6 | 3 2 |
谁 更 惜。 流 霞 泛 金 卮。 唱 彻 尊 前 金 缕


(出声)
1 - | 3 2 | 3 - | 4 3 | 2 1 | i - |: 2 3 | 3 2 | 1 - :|
衣，(龙楼凤阁)情 消 尽， 人 间 富 贵。 可 人 依 偎。

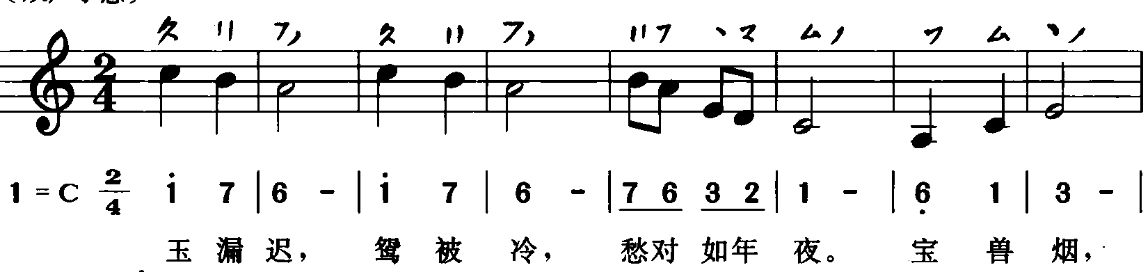

(换头)
5 4 | 5 6 | 5 4 | 3 - | 1 3 | 6 5 | 6 - | i - |
(怕)更 阑 便 与 传 宣 旨， 诏 谕 银 壶 漏 声 迟。
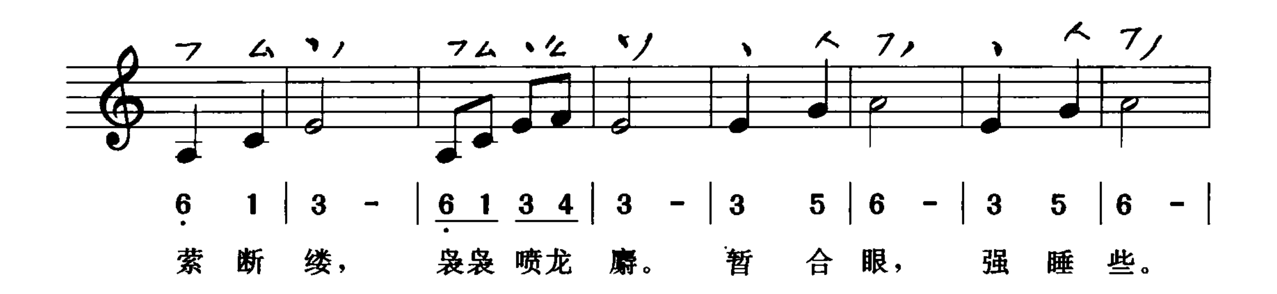

(巾斗)
专停侍；朱唇歌尽昭阳意。对堪值，
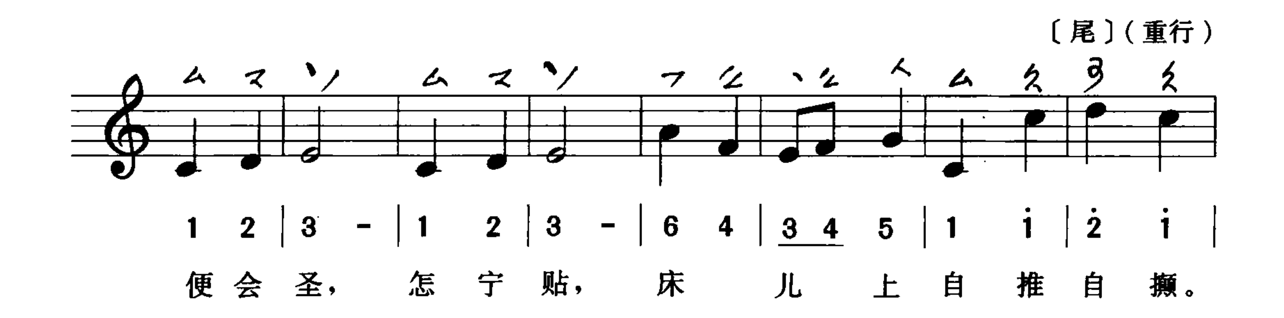

薄暮楼台杏花飞，正是宜闲宜醉
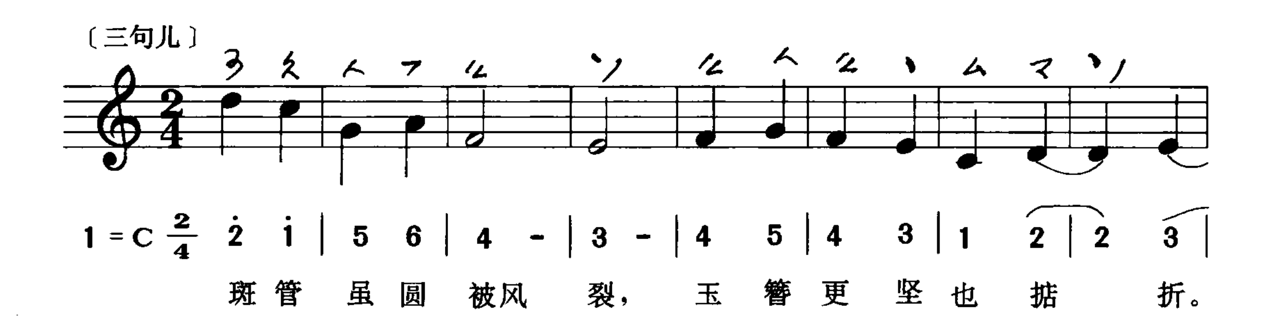

(出声)
时。(放着红妆侍儿)怎便使玉山自颓。喜而无寐。

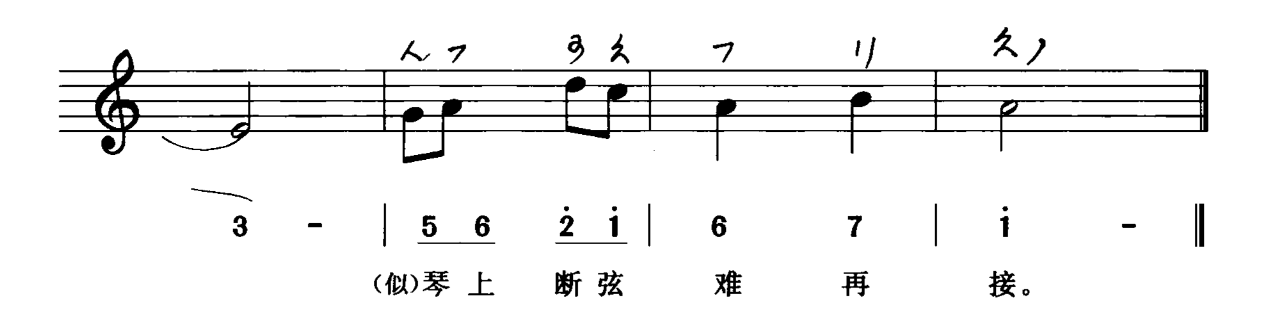
〔双声子急〕


1=C 2/4
玉漏迟，鸳被冷，愁对如年夜。宝兽烟，


6 1 | 3 - | 6 1 3 4 | 3 - | 3 5 | 6 - | 3 5 | 6 - |
萦断缕，袅袅喷龙麝。暂合眼，强睡些。


〔尾〕(重行)
1 2 | 3 - | 1 2 | 3 - | 6 4 | 3 4 5 | 1 1̇ | 2̇ 1̇ |
便会圣，怎宁贴，床儿上自推自攧。


〔三句儿〕
1 = C 2/4 2̇ 1̇ | 5 6 | 4 - | 3 - | 4 5 | 4 3 | 1 2 | 2 3 |
斑管虽圆被风裂，玉簪更坚也掂折。


3 - | 5 6 2̇ 1̇ | 6 7 | 1̇ - ‖
(似)琴上断弦难再接。

第六节　缠令与缠达

缠令与缠达既为宋代曲乐主要形式，且为唱赚与诸宫调所继承，在形成后世南北曲中起着重大作用。在宋人耐得翁《都城纪胜》与吴自牧《梦粱录》中对于缠令、缠达皆有记载，惟《都城纪胜》“瓦舍众伎”条所言为详：

> 唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为缠达。

近世解缠达皆依王国维《宋元戏曲史稿》（第四章）“此缠达之音与转踏同，其为一物无疑也。”并指宋曾慥《乐府雅词》所收转踏词作为缠达实物。而能解缠令者又为杨荫浏老《中国古代音乐史稿》（十四章）“缠令”条，其举诸宫调《董西厢》中越调《厅前柳缠令》为例，言缠令为：

> 由若干个曲调联接而成，前面有引子，后面有尾声。

其解缠达固依王国维说，指为转踏。对于缠令、缠达之以上两家之说实非的论确说，然已误导近世之曲学研究多年，今不得不对缠令、缠达这一乐体真貌予以揭示，以澄清前人模糊之说。

前说之所以难得缠令、缠达之实，主要是避开其为乐体，其音乐形式、音乐特点来解释，以固有文体套解新出现的文艺形式，不知此缠令、缠达之“缠”乃是出于“缠声”这一音乐体式。前引北宋刘攽《中山诗话》提到的“近世乐府”（即词曲俗乐）所用“缠声”的特点为：

> 繁声加重叠。

这种繁声即指节奏之琐细繁复，而乐调又重叠演奏，非如曲乐之令、慢、近、引之两片之体。张炎《词源》“拍眼”节中所言“缠令”之节奏与片数即此证：

> 俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。

缠令当即刘攽所言“缠声”，以“四片”之体，“其拍颇碎”，故谓之“繁声加重叠”。而耐得翁《都城纪胜》载“缠达”“以两腔互迎，循环间用”，即曲调之“重叠”。《中

山诗话》关于“缠声”的说法不仅为我们揭示缠令、缠达真貌提供了重要资料，亦可证缠达、缠令确已是在北宋时期即已流行于市井民间，且传至士大夫文人群中。标为缠达之曲今已无见，而标为缠令之曲在宋金诸宫调《董西厢》、《刘知远》中尚存不少，今尽列举如下：

《董西厢》

仙吕　　醉落魄缠令

醉落魄
整金冠
风吹荷叶
尾

点绛唇缠令（3 套）
点绛唇
风吹荷叶
醉奚婆
尾

点绛唇缠令
点绛唇
天下乐
尾

点绛唇缠令
点绛唇
瑞莲儿
风吹荷叶
尾

醉落魄缠令
醉落魄
风吹荷叶
醉奚婆
尾

正宫　　虞美人缠令

虞美人
应天长
万金台
尾

文序子缠令
文序子
甘草子
脱布衫
尾

甘草子缠令
甘草子
脱布衫
尾

梁州缠令
梁州令
应天长
甘草子
尾

梁州缠令
梁州令
甘草子
脱布衫
尾

中吕　　香风合缠令

香风合令
墙头花
尾

碧牡丹缠令
碧牡丹
木鱼儿
鹘打兔
尾

棹孤舟缠令
棹孤舟
双声叠韵
迎仙客
尾

风令合缠令
风令合
石榴花
尾

般涉　　长寿仙衮缠令

长寿仙衮
急曲子
尾

哨遍缠令
哨遍
急曲子
尾

南吕　　一枝花缠令

一枝花
傀儡儿
转青山
尾

黄钟　　喜迁莺缠令

喜迁莺
四门子
柳叶儿
尾

快活尔缠令
快活尔令
出队子
柳叶儿
尾

侍香金童缠令
侍香金童
双声叠韵
出队子
尾

降黄龙衮缠令
降黄龙衮
双声叠韵
刮地风
尾

越调　　上平西缠令

上平西
斗鹌鹑
青山口
雪里梅
尾

斗鹌鹑缠令
斗鹌鹑
青山口

雪里梅
尾

上平西缠令
斗鹌鹑
雪里梅
错煞

上平西缠令
上平西
斗鹌鹑
看花回
青山口
渤海令
尾

大石　　伊州衮缠令

伊州衮
红罗袄
尾

道宫　　凭栏人缠令

凭栏人
赚
美中美
大圣乐
尾

《刘知远》

中吕　　安公子缠令

安公子
柳青娘

酥枣儿
柳青娘
尾

仙吕恋香衾缠令
恋香衾
整金冠
绣裙儿
尾

据《梦粱录》所讲缠令与缠达为唱赚在宋京时期("在京日"——在汴京时期)的初型，故结合《事林广记》所载唱赚资料会有助于我们弄清缠令与缠达的音乐特征。从以上罗列现存诸宫调中所见之缠令，可证"有引子、尾声为缠令"。首先是以上29套缠令除一套越调《上平西缠令》用"错煞"，未用"尾"以外，其余皆有"尾"，即唱赚之三句十二拍（板）之尾声。从《事林广记》所载一套唱赚乐谱与另一套唱词看，其"三拍起引子，唱头一句又三拍"，即指套中第一首乐曲，《愿成双令》或《紫苏丸》。故以上套曲其冠以"缠令"之第一曲即为引子。引曲一般为上下两片之曲。引曲之后当为四片乐曲，如《圆里圆》套在引曲《紫苏丸》后之"缕缕金（一片）——好孩儿（一片）——大夫娘（一片）——好孩儿（一片）"四片乐曲。而《好孩儿》一曲之与他曲"互迎"循环间用"，正和诸宫调《刘知远》中《安公子缠令》套之"柳青娘——酥枣儿——柳青娘"相同。这是"缠声"——缠令、缠达之正体。从《董西厢》大量使用《赚》曲看，其写作必在南宋"中兴"期张五牛大夫创为赚体之后，故其缠体较《刘知远》中所存已略有变化，如已由尾前四片曲变为四首曲等，不过其大体形式还是相同。我们还是可以通过这些缠令实例，结合上面所引其他材料得出以下结论：缠令是一种在北宋时期形成的俗乐套曲形式，由引子、尾声与四片乐曲组成。四片乐曲可以由两种曲调互迎间复演唱，也可以重复演唱。其节奏已由单调的句拍发展为句拍与节拍的结合，如引子唱前三拍（三小拍），头一句三拍（三小节）；尾声三句共十二拍（十二小节）。这种联套形式被唱赚与诸宫调所利用，对唱赚诸宫调的形成发展起到重要的作用。

缠达为无尾声之缠声套曲，其为在"引子后只以两腔互迎，循环间用者"。如前举诸宫调《刘知远》中之"柳青娘——酥枣儿——柳青娘"，《事林广记》载唱赚《圆里圆》套中"缕缕金——好孩儿——大夫娘——好孩儿"。这种形式不限于四片之数，如《董西厢》中《间花啄木儿》将《啄木儿》一曲反复八次（即啄木儿第八）。前人解缠达为"转踏"（即传踏），举曾慥《乐府雅词》所收诸作为例，又云"盖勾队变为引子，放队变为尾声，曲前之诗，后亦变为词"（刘永济《宋代歌舞剧曲录要》六"转踏九种"古典文学出版社1957年版），实为附会文体，想当然之说，不足为据。当时缠

达之作品实例虽已难寻，然其组套之式对后世南北曲影响极大。冯沅君《古剧说汇》“说赚词”一节曾举元杂剧（据《元曲选》）29 例，元明南戏（据《六十种曲》）21 例。读者可据查。

第七节　诸　宫　调

诸宫调是和缠令同时产生于北宋时期的声乐套曲演唱形式，其乐律、乐曲、曲词音韵都是宋曲。都是宋代的俗乐曲子、曲子辞。其所用乐律和我们前面分析《事林广记》唱赚乐谱所用律同是继承唐代俗乐律，而所用乐曲基本上是俗曲，有些曲名同于词调，但音乐上也不尽相同。尤其是其吸收了缠令与唱赚的联曲程式后，其拍式也是成为句拍与节拍相结合的节奏。从现存的三种诸宫调看，《刘知远》今存部分联曲形式简单，所见两套缠令结构原始，且不见有《赚》曲，我的博士生龙建国君曾疑其为北宋间作品，或有道理。今传诸宫调《董西厢》则多用《赚》曲，《赚》既为南宋绍兴后张五牛所创，为杭州一带盛行之游艺，又《董西厢》联曲形式也颇受唱赚影响，故其应为南宋作品无疑。至于其作者是否为金之董解元，亦需重作考定。而元王伯成之诸宫调《天宝遗事》则已是用当时之元曲杂剧音乐创作而成，诸宫调所用缠令、唱赚之联套形式已无存，故其为南北曲之元曲而非宋曲。

诸宫调为宋曲俗乐之集大成者，而今传宋曲主要作品亦在诸宫调，盖其亦为南北曲之祖。故今将所见今存以诸宫调为主之宋代曲乐乐调列出，其存于北曲者标以△号，存于南曲者标以○号，以见南北曲在乐调上与诸宫调等主要宋代曲乐之渊源关系。

今见宋代曲乐所用宫调十六，所唱乐曲共 166 调，即在正宫者：

虞美人、应天长、万金台、文序子、△甘州子、○梁州令、正宫赚、△脱布衫、锦缠道

计九曲。在大石调者：

伊州衮、△○蓦山溪、吴音子、△玉翼蝉、红罗袄、△还京乐、洞仙歌、感皇恩

计八曲。在般涉调者：

△○哨遍、△○耍孩儿、太平赚、墙头花、柘枝令、急曲子、夜游宫、沁园春、长寿仙衮、麻婆子、苏幕遮

计十一曲。在中吕宫者：

香风合、碧牡丹、○鹘打兔、△牧羊关、△乔捉蛇、棹孤舟、双声叠韵、△迎仙客、满庭霜、△○粉蝶儿、古轮台、踏莎行、千秋节、风合令、石榴花、安公子赚、渠神令、柳青娘、酥枣儿、木笪绣、拂霓裳、紫苏丸、○缕缕金、○好孩儿、○大夫娘、本宫赚、○越恁好

计二十七曲。在双调者：

文如锦、△○豆叶黄、△搅筝琶、○惜奴娇、△○月上海棠、御街行、芰荷香、倬倬戚、△庆宣和、△乔牌儿

计十曲。在道宫者：

解红、凭栏令、道宫赚、美中美、大圣乐、应天长、文序子（以上二曲亦在正宫）

计九曲。在小石调者有：

梅梢月、花心动

计二曲。在南吕宫者：

瑶台月、△○一枝花、应天长（亦在正宫、道宫）、傀儡儿、转青山

计五曲。在歇指调者：

耍三台、永遇乐

计二曲。在高平调者：

木兰花、于飞乐、糖多令、牧羊关（亦在中吕宫）、青玉案、贺新郎

计六曲。在仙吕宫者：

○醉落魄、整金冠、风吹荷叶、△赏花时、△点绛唇、○惜黄花、恋香衾、整花冠、绣带儿、剔银灯、哈哈令、醉奚婆、一斛叉、满江红、乐神令、醍醐香山会、△○胜

葫芦、△六幺令、六幺实催、踏莲儿、○河传令、乔合笙、朝天急、相思令、喜新喜、绣裙儿、整乾坤（整金冠令，又在黄钟宫）

计二十七首。在商调者：

△玉抱肚、定风波(《刘知远诸宫调》作商角)、回戈乐、抛球乐

计四首。在黄钟宫者：

○侍香金童、喜迁莺、△四门子、柳叶儿、△○降黄龙、○双声叠韵（亦在中吕宫）、△刮地风、快活缠令、△○出队子、整金冠令（即整乾坤）、△赛儿令、○啄木儿（间花啄木儿）、△○神仗儿、△愿成双（令、慢）、○狮子序、本宫破子、本宫赚（连枝赚）、○女冠子、快活年

计十九曲。在越调者：

上平西、△斗鹌鹑、△青山口、△雪里梅、错煞、绪煞、○厅前柳、山麻秸、水龙吟、△看花回、叠字三台、渤海令、踏阵马

计十三曲。标为商角调者一曲，即前列入商调之《定风波》，其在《刘知远》中标为商角，在《董西厢》中则为商调。北曲中有商角，南曲则未见，此亦足疑《董西厢》之出于南宋。另，羽调曲亦仅一首，即《混江龙》，此曲在南北曲中皆在仙吕调中。

另外《事林广记》所载遏云社之《遏云主张》、《遏云致语》中所见不明宫调之曲尚有：

鹧鸪天、满庭芳、法曲献仙音、鼓笛令、无双、多丽、十拍、宣清、瑞龙吟、品令、声声慢、丹凤鸣、倾杯（乐）、好女儿、最高楼、隔帘听、水调歌头

宋曾敏行《独醒杂志》谓宣和间汴京所唱蕃曲：

异国朝、四国朝、六国朝、蛮牌亭、蓬蓬花

以上所举宋曲所用之乐曲及现存于南北曲一些估计为宋乐俗名之乐曲，不仅为宋曲所用之主要曲调，亦是形成南北曲曲牌的主要乐曲。其与宋词词乐乐名之关系，正如明王骥德《曲律》（论调名第三）“曲之调名今俗曰牌名”条所言：

> 然词与曲，实分两途。间有采入南北曲者，北则于金而小令如《醉落魄》、《点绛唇》类，长调如《满江红》、《沁园春》类皆仍其调而易其声。于元而小令如《青玉案》、《捣练子》类，长调如《瑞鹤仙》、《贺新郎》、《满庭芳》、《念奴娇》类，或稍易字句，或止用其名而尽变其调。南则小令如《卜算子》、《生查子》、《忆秦娥》、《临江仙》类，长调如《鹊桥仙》、《喜迁莺》、《称人心》、《意难忘》类，止用作引曲，其过曲如《八声甘州》、《桂枝香》类，亦止用其名，而尽变其调。

这里所举“北则于金”之曲名，实指《董西厢》中曲名，其余南北曲名亦大都见于前面所举宋代曲名。故曲之乐名用词之乐名而“变其调”“易其声”在宋时已如此，盖词与曲，虽皆源于唐乐曲子，而后之发展，“实分两途”。

第八节　词乐之消亡与南北曲乐之形成

词乐之消亡与南北曲之兴起正反映了隋唐燕乐由抒情体之乐舞器乐曲向歌舞曲发展，而终形成于戏曲之叙述体声乐套曲的必然过程。明王世贞《艺苑卮言》所谓：“词不快北耳而后有北曲”之说曾为后世论词曲遭变名言，然词乐之灭不自于北人入主，而北曲之产生亦不自于词体。

宋代士大夫将唐曲子驯化成“官律”（教坊律）、“官腔”、“官拍”，由教坊或地方官伎表演的这一宋词程式，其受众主要在宋之士大夫，其生命力亦在这一圈中。（虽辽使有“有井水处皆歌柳词”，陈郁《藏一话腴》谓周词为市儇所喜，乃周柳词有从俗的一面）而同为源于唐曲子之宋代俗曲，其不仅继承唐曲子的“转五更”之类联曲形式，而更发展为适应叙述表演的如缠令、唱赚、以至诸宫调之大型声乐套曲形式，而盛行一时，并对词体，所谓“乐府雅词”形成了包围之势，士大夫亦乐而趋之，大有曲乐对词乐取而代之之势。当宋末士大夫如张炎、沈义父者站出捍卫词体之正统与纯洁，阻挡曲体对词体的侵蚀时，（如《词源》中严分词与缠令、嘌吟说唱、诸宫调之音节，《乐府指迷》警告词人们不要被“赚人”〈唱赚者〉嘌唱耍曲影响词格）词乐则随宋朝之灭亡而声消乐绝，其演唱之谱如《乐府浑成集》遂成“死谱”而被搁置掩没。以词曲本身发展轨迹讲，宋不亡词亦必亡，北人不入主中原曲亦必兴。

南北曲即宋曲之流变。后世所称北曲指元人杂剧之乐、乐体。其由北宋之曲乐如初期之诸宫调、缠令为主体，加入元代民间乐体与女真、蒙古等北方少数民族音乐而形成。而南曲则称宋元南戏之乐与乐体，其以南宋时期之曲乐，如晚期诸宫调（如《董西厢》）南宋缠令、唱赚、嘌吟说唱及民间小曲为主，加上戏文中创制的“犯曲”（即用同调几种曲牌字句拼凑成的新曲）形成。

第九节　南北曲乐的音乐特征

对于南北曲之音乐特征，清以来之《南词定律》、《曲谱大成》、《九宫大成谱》皆有系统之说。我之《元杂剧乐谱研究与辑译》亦曾对北曲杂剧之音乐有详论，故此不再单独设章专论，仅就几个方面对南北曲进行比较，以显其与宋曲之源渊关系。

（1）从乐体上讲，北曲音乐犹保留宋代词曲音乐之宫调、曲牌体系，故明人谓北曲“凛凛有三尺之法”，其曲牌可加衬字，而无犯曲。南曲音乐渐声腔化，南宋以来即有余姚、海盐、弋阳诸腔，而终归之于五声音阶、羽调式之昆山腔。故明人谓其初并无宫调可循，而后宫调仅为曲牌分类而设，曲牌亦可打碎重组，即所谓犯曲。

（2）北曲所用宫调，元周德清《中原音韵》谓有十二宫调，而元杂剧所用仅九宫调。南曲明人称其为十三宫调，未能确证。清康熙间《南词定律》依调在宋元明南戏中俱找出可歌之实例，始成定说。今查宋元间南北曲宫调曲牌大体相合，故知两者初皆与宋曲律同，故列下表，以见南北曲与宋曲在律调上的关系。

均	太簇			夹钟			仲吕			林钟			南吕			无射				黄钟		
宋曲宫调	正宫	大石	般涉				中吕宫	双调		道宫	小石		南吕宫	歇指	高平	仙吕宫	商调		商角	黄钟宫	越调	羽调
北曲	○△	○△	○				○△	○△			○		○△			○△	○△		○	△	○△	
南曲	○	○	○				○	○		○	○		○			○	○			○	○	○

以上划○者为南北曲所用宫调，划△者为今存元杂剧用宫调。可知北曲初用正宫、大石、小石、般涉、中吕宫、双调、南吕宫、仙吕宫、商调、商角、黄钟宫、越调计十二宫调，南曲与之相比，无商角，有羽调，两调结音相同，调高差一度（二律）不知南北曲何有此别。另，南曲有道宫，周德清《中原音韵》所言北曲无此调。然此调正在诸宫调《董西厢》中，可见元人未将《董西厢》视为北曲。明以来论曲者虽将《董西厢》视为北曲之祖，清初李玉等《北词广正谱》又将《董西厢》此调及数曲补入北曲中。然《董西厢》用道宫、用羽调，乃为南宋时诸宫调，应为南曲之祖，故被视为《九宫大成谱》祖本之《曲谱大成》将《董西厢》列入南曲，而未见于北曲之目。倘言北曲之祖当为早期诸宫调，或为北宋作品之《刘知远》，其所用宫调无道宫、羽调，

而有商角，恰与《中原音韵》所列北曲宫调合。

自燕南芝庵《唱论》至《中原音韵》皆有宫调声情之说，所谓：

> 仙吕调（宫）清新绵邈，南吕宫感叹伤悲，中吕宫高下闪赚，黄钟宫富贵缠绵，正宫惆怅雄壮，道宫飘逸清幽，大石风流蕴藉，小石旖旎妩媚，高平条物滉漾，般涉拾掇坑堑，歇指急併虚歇，商角悲伤宛转，双调健捷激袅，商调凄怆怨慕，角调呜咽悠扬，宫调典雅沉重，越调陶写冷笑。

此中除“宫调”不知所指外，余皆前列宋曲所用宫调，而北曲无其中高平与道宫、歇指。上说不无附会之处，但也有其道理。杨荫浏老《中国古代音乐史稿》（二十三章）由于写作时受极左思潮影响极力批判宫调声情说的“不很合理”，没有实际价值。但是倘从元杂剧联套（安排场次）规律看，还是受以上所讲宫调情声影响很大。我在《元杂剧乐谱研究与辑译》第三章“宫调分析”中曾将元杂剧中有乐谱可按，证明其搬演过的八十二种元杂剧场次（折）与所用宫调列表统计。从中看出，第一折用仙吕《点绛唇》套者有八十种，第四折用双调《新水令》套者有五十四种，用中吕《粉蝶儿》套者的有十六种。说明元杂剧在场次安排上是与宫调声情有一定关系的。仙吕调既“清新绵邈”，当然最适于第一折，第四折为末场戏，双调的“健捷激袅”易于将观众情绪引向高潮；中吕“高下闪赚”，易于使人们在音乐的起伏变化中，不知不觉地到了戏剧的结束。当然多用双调与中吕宫调。另外《货郎旦》第四折用南吕《一枝花》套，是为其尾声“感叹伤悲”；《倩女离魂》第四折用黄钟《醉花阴》套，是为了在故事结局达到“富贵缠绵”的情调。从表中也可以看出，元杂剧三、四场戏是情节的展开，随着剧情的变化，其使用宫调也多样化。“惆怅雄壮”用正宫，“陶写冷笑”用越调等等。今见西洋音乐论乐调也主张声情说，今将丰子恺《音乐知识十八讲》（万叶书店1950年版）与缪天瑞先生主编《音乐百科辞典》（人民音乐出版社1998年版）有关材料摘出，以对我在《元杂剧乐谱研究与辑译》中所论做一补充。

调	格雷特里	柏辽兹	推维纳克	丰子恺
C大调	高贵、天真。	庄重，但迟钝，冷漠。	单纯、朴素简明，但平凡、单调。	正大、光明。
C小调	壮烈。	阴暗、不甚响亮。	阴暗、戏剧性、激烈。	
#C调				有力、有勇气。
D大调	辉煌。	华美、热闹、但平凡。	华美、华丽、活泼。	华丽、活泼、热闹。
d小调	忧郁。	悲悼、平凡。	严肃、热衷。	

续表

调	格雷特里	柏辽兹	推维纳克	丰子恺
ᵇE 大调	高贵且悲壮。	庄严、相当响亮、庄重。	响亮、强力。	柔和的、庄重的、骑士的。
E 大调	辉煌、有生气。	华丽、壮丽、富贵。	辉煌、喜悦、温和。	有光彩、温和、欢乐。
e 小调	稍忧郁。	稍平凡，断金属声。	悲哀、激烈。	
F 大调	折中性。	强力、有精力。	牧歌风、朴素。	有爱情、有精神心。
f 小调	最悲壮。	不甚响亮，阴暗激烈。	不快，但有精力。	
#F 大调	刺耳。	华丽、锐利。	粗暴。	
#f 小调	稍坚定。	悲怆、响亮、锐利。	粗杂、轻快。	
G 大调	战斗性、稍高贵。	稍华丽、稍平凡。	田园风、愉快。	愉快、华美。
g 小调	稍悲壮。	忧愁、柔和、适度、响亮。	忧愁、害羞。	
ᵇA 调				雅致、欢喜的。
A 大调	辉煌。	华丽、典雅、喜悦。	响亮、明朗。	
d 小调	最朴素。	柔和、适度、响亮、悲哀、稍高贵。	朴素、单纯、悲哀。	
ᵇB 大调	稍高贵，悲壮。	高贵不明朗。	高贵、且典雅、优雅。	
B 大调	辉煌、诙谐。	高贵、响亮、辉煌。	有精力。	有力、有光辉。
b 小调	天真烂漫。	粗野、不祥，激烈，非常响亮。	粗野又阴暗，但强力。	

当然对于乐调的感受会因不同民族、文化背景，甚至不同时代有所差异，正如钱钟书先生《管锥编》（二七、全汉文）所引清人博明《西斋偶得》所主张的关于饮食、音乐的感受会随时代而变迁，所谓：

惟饮食、音乐二者，越数百年则全不可知。《周礼》、《齐民要术》、唐人食谱，全不知何味；《东京梦华录》所记汴城、杭城食料，大半不识其名。又见明人刻书内，有蒙古、女真、畏吾儿、回回食物单，思之亦不能入口。

故元人所言宫调声情乃其时之感受，历经数百年后，时过境迁，趣味更异，吾侪不能体会当时乐调之感情特征也是必然之事。

（3）南北曲所用曲牌之别在于北曲除有北地民歌（如《货郎儿》、《木斛沙》之类），少数民族乐调（如女真乐之《阿那忽》、《也不罗》之类），基本上为承袭宋曲曲牌，即宋乐旧曲。而南曲除用一部分宋乐曲牌外，大部分为民间小调与拼接新创之所谓犯调（实为犯曲）曲牌，这类曲牌名虽由数曲乐句或乐段组成，实际仅用其字句，而其乐则依声腔时调重新谱成，已为新创之曲牌，其占南曲曲牌几半数以上，在曲牌中单列一类。是南曲在乐曲上声腔化的具体体现。南曲在乐曲中保留了宋曲之《赚》，如前所举，在宋元南戏中使用的各个不同宫调的《赚》有二十馀体。由于南曲在联套方面尚为唱赚程式，其曲牌也分为引曲、过曲、尾曲（另有犯曲，如前所说）三类。其尾曲虽各宫调曲名有异，然皆为唱赚尾声三句十二拍（十二小节）之体。而引曲取资词、曲两体乐曲又皆官拍，即句拍散板之体。而北曲之联套则在宋曲之早期缠令、诸宫调的基础上形成了适合其杂剧折套的联曲体式，起调曲即非如南曲之引曲，尾声亦非为“三句儿”一体，各调联套之尾亦各有其曲。今据《南词定律》与《九宫大成谱》将南北曲各调尾曲句格板式列表对比如下：

	南曲			北曲		
	尾曲名	句格	板式	尾曲名	句格	板式
黄钟宫	喜无穷煞	三句	十二板	本宫煞、煞尾 啄木儿煞 神仗儿煞	三句 五句 八句	散板 散板 散板
正宫	不绝令煞	三句	十二板	本宫煞 煞尾、尾声	十一句 六句	散板 散板
道宫	坠飞尘煞	三句	十二板			
仙吕	情未断煞	三句	十二板	赚煞 上马娇煞 煞尾	十句 六句 四句	散板 散板 散板
大石	尚轻圆煞	三句	十二板	催拍煞 玉翼蝉煞 好观音煞、随煞	九句 二十四句 六、四句	散板 散板 散板
中吕	三句儿煞	三句	十二板	卖花声煞 啄木儿煞 煞尾	六句 六句 四句	散板 散板 散板
小石	好收因煞	三句	十二板	尾声 尾声	四句 三句	十二拍 十二拍
南吕	尚按节拍煞	三句	十二板	三煞、二煞 煞尾、隔尾煞 本调煞、收尾	八句 十二句 六句	散板 散板 散板

续表

	南曲			北曲		
	尾曲名	句格	板式	尾曲名	句格	板式
双调	有结果煞	三句	十二板	鸳鸯煞 离亭宴煞，鸳鸯带离亭宴煞 歇拍煞、离亭宴带歇拍煞	十句 八句 十二句 十八句	散板 散板 散板
商调	尚绕梁煞	三句	十二板	浪里来煞、尾声 高过浪里来煞、随调煞	六句 八句	散板 散板
越调	有余情煞	三句	十二板	随煞、绪煞 收尾、天净沙煞、眉儿弯煞 小络丝娘煞	八句 四五六句 二句	散板 散板 散板
般涉	尚如缕煞	三句	十二板			
羽调	凝行云煞	三句	十二板			

（4）北曲之节拍多为唐宋曲之句拍，句拍在明清以来称散板，即在每个乐句尾划“—”号。由于其为句拍，非为节拍，故可在每句中添加衬字，有的添至数字之多，南曲则以节拍（即板拍）为主，拍式固定，故难容衬字，有“衬不过三”之说。散板曲即为句拍曲，并非当今音乐所谓“自由节拍”，曲界前辈有“散板非无板”之说。杨荫浏老《宋姜白石创作歌曲研究》中说：

> 关于散板曲词——例如昆曲的“引子”，民间艺人唱起来，有的地方快，有的地方慢，快慢相当有定。而且同一“引子”，多位不同的艺人唱起来，快慢的所在也大致相同。

这就是因为散板曲是句拍曲，其犹以每句的定拍作为基础的。而散板曲，即句拍之号“—”在昆腔谱中称“底板”，而“底板”除为散板之句拍外，尚表示上下两句间的切分节拍。北曲多底板，是说北曲多保留句拍之曲，即散板曲。杨荫浏老《中国古代音乐史稿》（第二十三章）“杂剧的音乐”一节则将北曲多底板曲（散板曲）理解为“句末应用切分音效果的例子较多”。其所举例为昆腔化之《东窗事犯》中《十二月》一曲，为北曲中少量有节拍之曲，不能代表大量的北曲曲牌。倘做统计，用底板作切分之曲，南曲要远远超过北曲。故清人徐大椿《乐府传声》中所言：

> 北曲则只有底板而无实板之曲极多。
>
> 北曲则底板甚多。

盖指：

北曲之板以节句

之由，非为北曲切分节奏多于南曲。

第三章　元曲音乐寻踪

词曲音乐，宋谱尚有《白石道人歌曲》、《乐府混成集》残谱及《事林广记》所载唱赚乐谱传世，而元谱，即元代谱字，我们至今未得见其片纸只字。今所称北曲杂剧、南曲传奇之谱，皆为清人所结谱，其谱字、板式已皆昆腔之体，故借昆腔传谱搬演元明曲剧并非难事，而欲证其音乐原貌则渺如蛛丝马迹。今就可得资料线索勉为追寻，然仅得其仿佛，待有元明之词曲谱字惊现人间，再追证之。

第一节　西 安 鼓 乐

1. 西安鼓乐所存北曲乐谱

西安鼓乐，即西安地区民间吹管乐与锣鼓乐结合之乐种，其源久远，其所用乐谱犹沿宋乐俗字。今存手抄乐谱百余册，收乐曲 1100 首左右，乃唐宋元明古乐之积淀。其乐其谱皆亦犹昆腔之绵延传世，乃具生机之活体，非如化石死谱之谓。其整理刊行之本有二：一为 1960 年西安音协编印之《西安鼓乐曲集》，李石工先生译记；一为人民音乐出版社 1992 年出版之《中国民族民间器乐曲集成》之陕西卷（上）“西安鼓乐谱”。

2. 谱式与唐宋曲乐资料

（1）俗字谱与四调。

西安鼓乐所用俗字谱字虽有几种写法，但笔划小异而大同，并大体同于张炎《词源》与《白石道人歌曲》中的谱字。并且《词源》中之“ゅ”“幺ゅ”“人ゅ”三字在此得到印证，“ゅ”即尖一，为高工（仜）；“幺ゅ”即尖上，为高上（仩）；而“人ゅ”今本《词源》标为“尖凡”，显有讹误，而无足证者，今见西安鼓乐此谱字标为尖人，即高尺（伬），遂使《词源》中此三谱字得以确解。此谱字惟勾作“勺”而不作“乚”，与姜谱、《词源》书法有异，盖此为民间乐谱，字迹个别异于官书乃正常情况。

因西安鼓乐标调已不用宫调，而是以四谱字标为四调：

六字调：相当于 C 调，即唐宋曲乐之黄钟宫均调高。
五字调：相当于 D 调，即唐宋曲乐之太簇宫（正宫）均调高。
上字调：相当于 F 调，即唐宋曲乐之仲吕均调高。
尺字调：相当于 G 调，即唐宋曲乐之林钟均调高。

其谱字虽为固定唱名，只是以上四调之谱字唱名，与宋俗字谱有异，其音名、音阶、唱名如下表：

		C	D	F	G
		六字调	五字调	上字调	尺字调
		黄钟宫均	太簇宫（正宫）均	仲吕均	林钟均
#C1			7（Si）		
C1	久	i（do）		5（Sol）	4（fa）
B	リ	7（si）	6（la）		3（mi）
bB	⑰			4（fa）	
A	l(7)	6（la）	5（sol）	3（mi）	2（re）
bA					
G	人	5（sol）	4（fa）	2（re）	1（do）
#F	勾		3（mi）		7
F	ㄥ	4（fa）		1（do）	
E	ヽ	3（mi）	2（re）	7（si）	6（la）
bE	ヽ				
D	マ	2（re）	1（do）	6（la）	5（sol）
#C	マ		7（si）		
C	厶	1（do）			

以此也侧面证实了燕乐音阶并不用降 si（b7）。

（2）节拍。

西安鼓乐乐谱节奏符实分两类，一为拍号，即唐宋乐之句拍号，此用“ I ”，相当于《事林广记》所载宋代唱赚乐谱之“丿”。另一为板号，“。”为板（强起），“、”为眼（弱起）两者结合称三点水，为一小节。这实际就是《事林广记》所载《遏云要

诀》中所称尾声十二拍之“拍”，即后世所称板眼之板，不过此专指一板三眼之板（$\frac{4}{4}$拍）。不过从其乐曲节奏看，一部分保留了宋乐的均拍与句拍。如名为《四拍》、《六拍》、《八拍》、《九拍》、《十二拍》等之乐曲，如按我们前面翻译《白石道人歌曲》将每个拍句定为八等拍（我们是两等拍一小节，其为四等拍一小节）的话，每首乐曲都恰与所称拍数相符。

（3）演奏符号。

西安鼓乐许多演奏符号如重头、重尾、换头、丁、住等都为沿用唐宋古谱者，为我们解读唐宋古谱提供了重要依据，如“丁”此为停止、休止之号，足证有人主张解作“打”字之误。而有些谱中标有“游声”二字，据李石根先生在《锦堂月》（《西仓鼓乐曲集》197页）注曰：

> “游声”就是起中的扯落。过去艺人们也把“起”叫“游声”。

我们在第一编“燕乐新说”介绍日本唐乐古谱中提到“游声”，如大曲《春莺啭》在序前之无拍引曲即标为“游声”。西安鼓乐之游声亦恰为起曲之引，并亦恰为自由节拍者。此为译解唐乐古谱提供了重要依据。

（4）乐曲。

西安鼓乐中许多乐曲与宋代古乐有关，如大乐、要曲，即宋人《都城纪胜》、《梦粱录》所记“教坊大乐”、“要令”。而其《本宫破子》一曲，几与《事林广记》所载黄钟宫《愿成双》套中《破子》曲调音节相同。其鼓套或为解开《事林广记》所绘宋代鼓板棒数之谜的一把钥匙。然《西安鼓乐》中之“赚”，则非宋曲市井缠令之唱赚，而皆为释教演经之“赞”词。唯其经套《大字字锦》套中有《不是路》一曲，可与昆曲仙吕调赚《不是路》相对比，作为《赚》之乐例。

3. 北曲乐谱及用律

西安鼓乐之北曲乐谱中最有代表性，即我们最可作为元以来北曲音乐实例研究的当为《西仓鼓乐曲集》第四卷北词八套、第五卷北词八套、第六卷北词十四套，共计北曲三十套。此三十套中有黄钟《醉花阴》四套，正宫《端正好》三套，正宫（不标曲牌）一套，中吕《粉蝶儿》三套，中吕《醉东风》一套，双调《新水令》四套，南吕《一枝花》三套，仙吕《赏花时》四套，商调《集贤宾》四套，越调《斗鹌鹑》三套。此共八调，元人杂剧所用九宫调中仅差大石调，查西安鼓乐中几无大石调曲，而元人杂剧中亦鲜用大石调，故此八调即为元人元曲常用之调。而此中仙吕四套皆为《赏花时》套，于元杂剧联套有别。盖北曲杂剧仙吕习用《点绛唇》套，《赏花时》套则为元明散套所习常者。又，以上八调之套皆无煞尾之曲，成无尾之套，此因由声乐套曲转为器乐曲时，尾声已并入套中最后一只曲牌，是作为最后一只曲牌之尾声处理了。

今据此中二十九套北曲（其中不标曲牌者不计）疏证其北曲所用调律，以见宋元曲律之遭变，西安鼓乐之律乃典型燕乐三律，即：

以“平调笛”筒音厶（夂）为C，此即唐乐之黄钟，宋人所称燕乐之“律本”。

以“官调笛”筒音人为D，此即宋教坊律之黄钟。西安鼓乐称宋传教坊大乐为大乐，以其律称官律，亦正常之事。

以“梅管笛”筒音为A，此即汉魏以来及燕乐中清商乐调之律。今人以为西安鼓乐之梅管笛为昆腔之笛，实误，此笛乃唐人所谓倍四之管，即张炎《词源》所谓法曲以倍四奏之，其音甚正之管。其源于晋荀勖笛律之清角律者。此律亦即上编所及《魏氏乐谱》之明廷宴乐与昆腔之律，盖皆隋唐燕乐中清乐之遗。

倘就三律，其北曲八调之调高与结音应为：

	梅管律		平调律		官调律	
正宫	A/宫	A/マ	D/宫	C/マ	D/宫	D/厶
中吕宫	C/宫	A/⺀	F/宫	C/⺀	F/宫	D/(丶)
双调	C/商	A/人	F/商	C/人	F/商	D/幺
南吕宫	E/宫	A/ㄱ	A/宫	C/ㄱ	A/宫	D/人
仙吕宫	F/宫	A/(〃)	♭B/宫	C/(〃)	♭B/宫	D/(ㄱ)
商调	F/商	A/夂	♭B/商	C/夂	♭B/商	D/(〃)
黄钟宫	G/宫	A/夂	C/宫	C/夂	C/宫	D/(〃)
越调	G/商	A/ㄅ	C/商	C/ㄅ	C/商	D/夂

而西安鼓乐此二十九套北曲的定调与结音实际却为：

正宫、黄钟宫、仙吕三调共用六字调，即C调，正宫、黄钟宫结音为5（sol），可见是以5（sol）为宫音。仙吕则结音或为3（mi）或为6（la），或为5（sol）。此在南北曲中之仙吕，已不称其为宫，故非宫音。

中吕宫、南吕宫、越调共用五字调，即D调，中吕宫、南吕宫结音为5（sol）同于黄钟宫等，其为宫音。而越调结音却为1（do），此殊难解。此或因越调于唐与正宫同调，一直带有宫音性质，移调后至此。

商调、双调共用尺字调，为G调，商调结音为6（la），以其为商音，而双调结音却或为6（la），或为5（sol），此又令人难解。

燕乐所见唐谱于宫调重在音高，而不重结音，严于结音者在宋乐，此或因系民间流传之乐，用律随便，亦或因元曲确实已脱离宋乐结音之说，犹遗唐乐调律之旧。

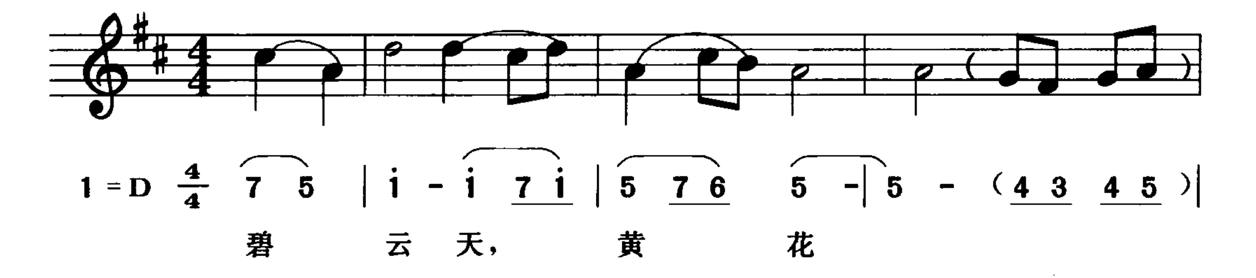
第二节　《北西厢弦索谱》与《太古传宗》
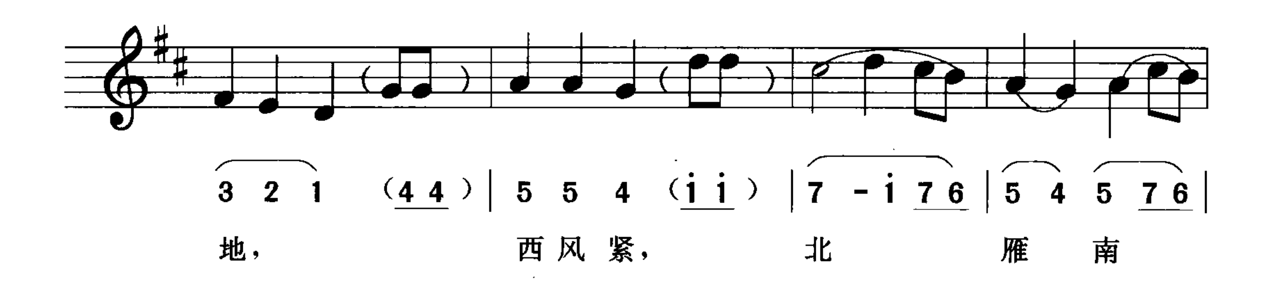
元人谱字既至今只字未存，而西安鼓乐虽谱字用宋俗字谱，谱式亦有唐宋旧制，但见上述所传北曲三十套调律是否为元明杂剧所用，已难确定。查明嘉靖以来南曲渐占上风，隆庆后昆曲即已取代北曲杂剧之官腔地位，北腔亦渐没入昆班。所幸其尚有所谓“弦索官腔”一脉直至明末尚与昆腔争曲坛一席之地。弦索即元明以来用琵琶三弦伴奏之清唱北曲杂剧的形式，后世或称之为琵琶调。此调又称“清腔”，万历间胡文焕所编《群音类选》包括当时流行的四种戏曲即有此种，“谓非戏中曲也”，曲目有《丽春堂》第四折、《虎头牌》第二折、《风云会》（访普）、《红叶题诗》等。明末，仅残存于江苏太仓一带，入清而消亡失传。今传弦索谱二种，一为刊于清顺治年间之《校正北西厢弦索谱》二卷，沈道、程清编定；一为刊于乾隆十四年（1749）之六卷，其中有《琵琶调西厢记曲谱》二卷，即北西厢弦索谱。又有《琵琶调诸宫词》二卷，收有元明杂剧、散套四十六套，亦北曲弦索谱，为汤子彬、顾峻德编著。两谱已皆如明末沈宠绥《弦索辨讹》、《度曲须知》所指出的，已经昆腔化。但比较昆腔中之北剧，犹可视之为“北曲元音”。

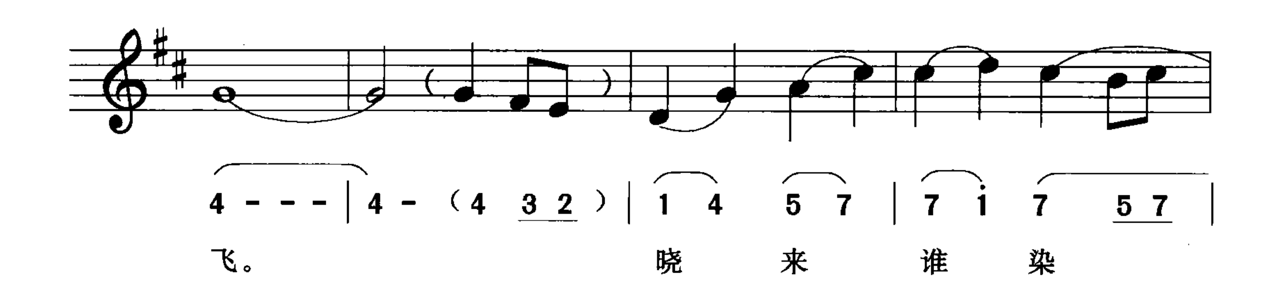
《校正北西厢弦索谱》乃沈、程二氏据弦索时腔编定，非如杨荫浏老《中国古代音乐史稿》（二十九章）所称“系沈道的创作……和《太古传宗琵琶调西厢记》毫无共同之处。”实则两谱大同小异，同出一辙，试将两谱中“送行”折，即正宫《端正好》套中《端正好》一曲并译如下：
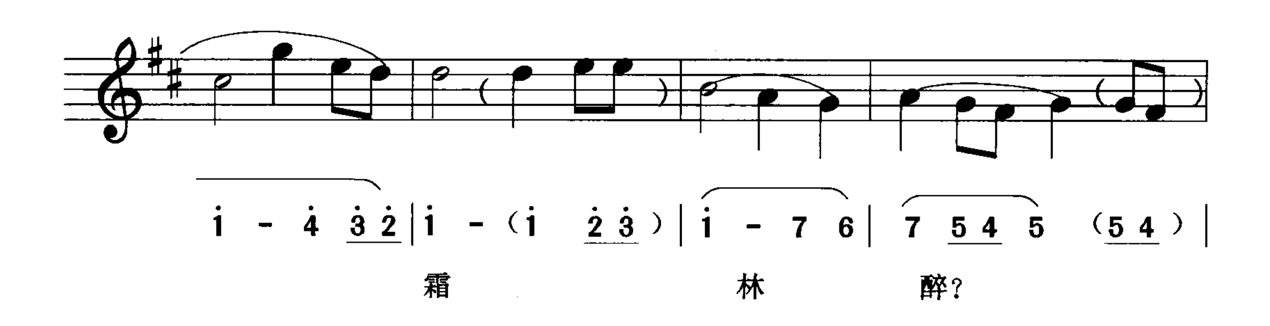
端　正　好

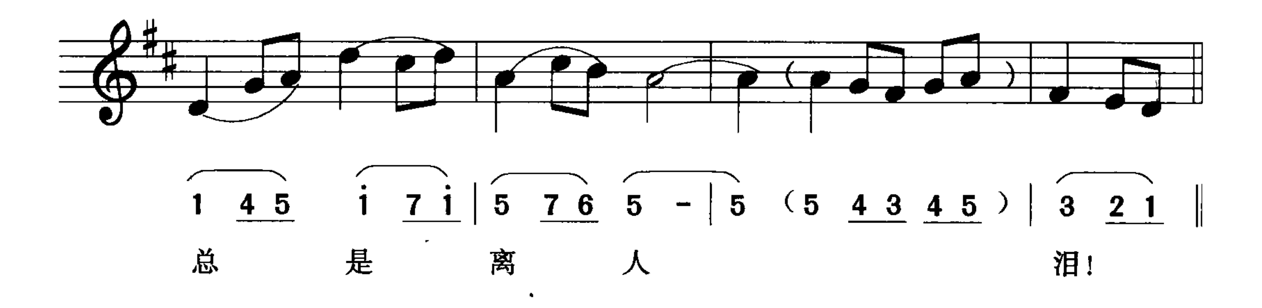
清顺治本《北西厢弦索谱》卷下




地，
西风紧，
北
雁
南
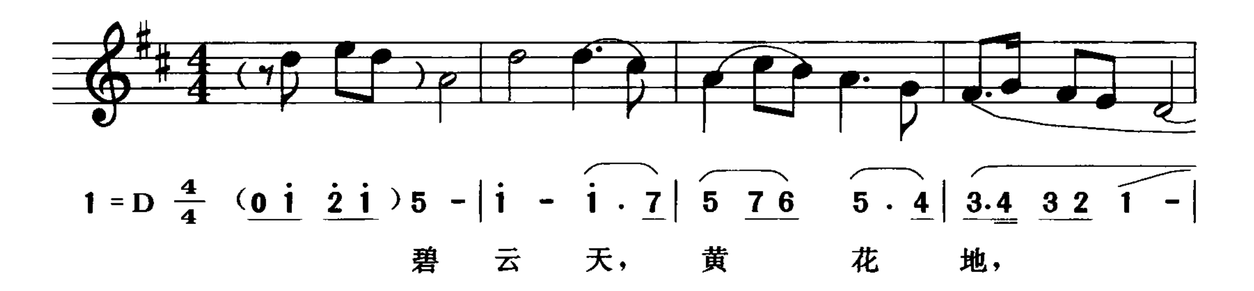

飞。
晓
来
谁
染
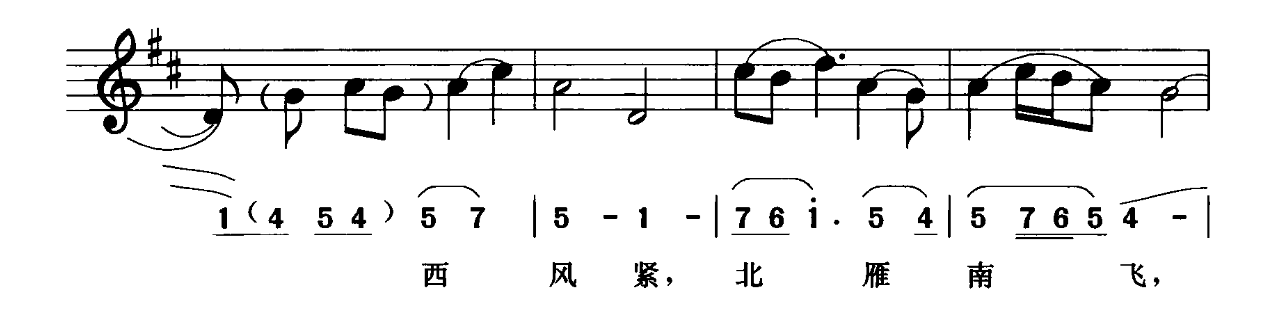

霜
林
醉？

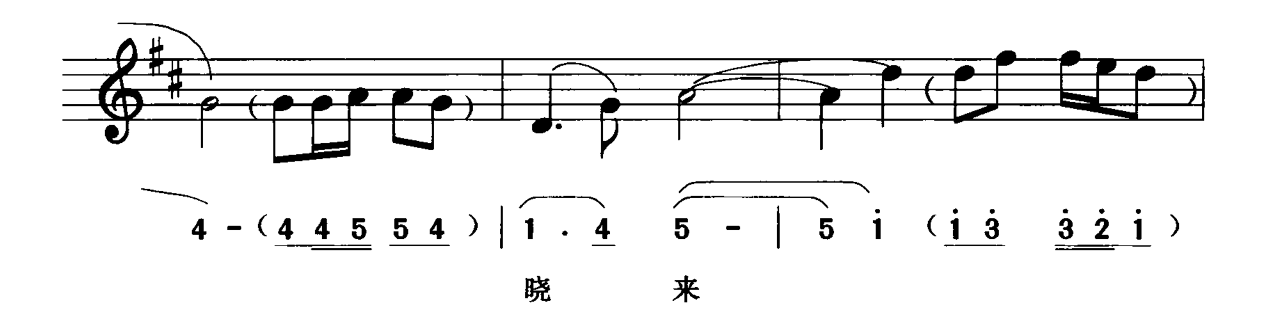

总
是
离
人
泪！

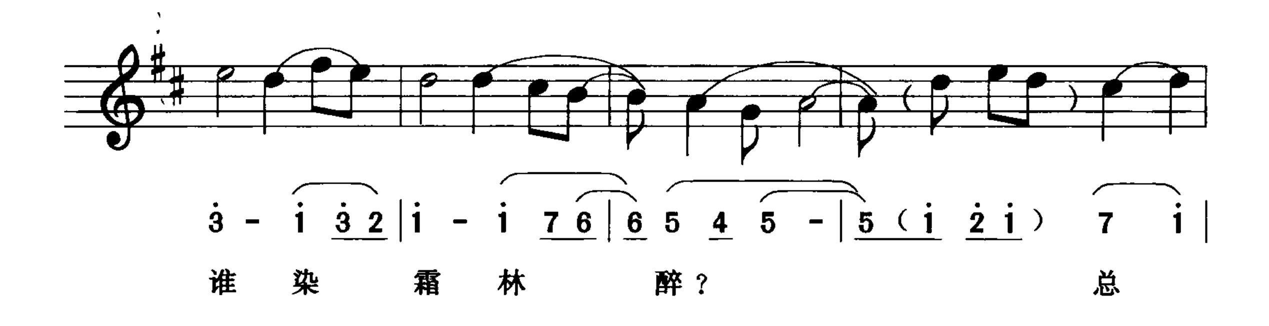
端　正　好

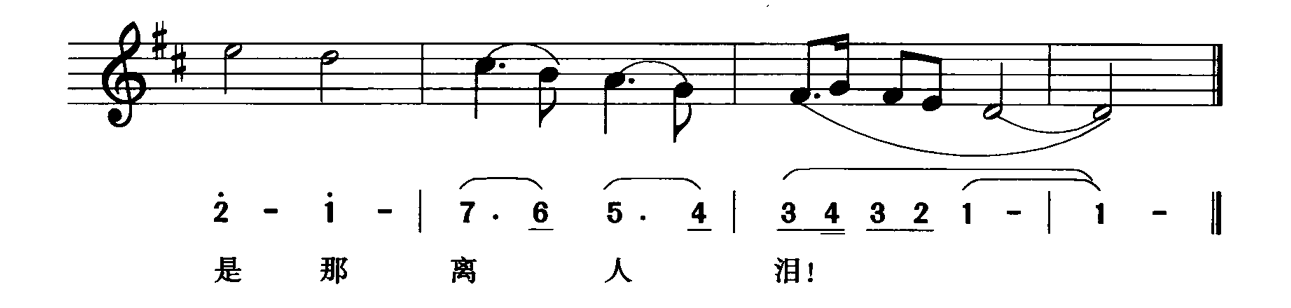
《太古传宗琵琶调
西厢记曲谱》卷下











两谱相较，仅有繁简之别，而《太古传宗》谱口法则更昆腔化一些。造成淆乱与误解者不在《校正北西厢弦索谱》之乐曲，而在其用律。所谓北曲六调之说，实仅指北西厢用调；又将六调四种调法：

> 正宫、中吕、南吕、般涉共入尺四尺弦，配箫一字调。
> 正宫、双调、仙吕共入工四工弦，配箫正调。
> 越调、商调共入四工四弦，配箫凄凉调。
> 黄钟宫、中吕宫共入上合上弦，配箫梅花调。

此不仅将一种宫调定为两调，如中吕宫既配箫一字调，又配梅花调；正宫既配一字调，又配正调，已是自乱其律。而三弦之调法又配以箫调，不用通行笛调，又给今人造成歧说误解。杨荫浏先生箫之四调为：

> 正调——C
> 一字调——D
> 梅花调——♭E
> 凄凉调——♭B

并据之译谱。（见其与曹安和合译《西厢记四种乐谱选曲》人民音乐出版社 1962 年版）然明清以来箫笛皆一律，据清人毛奇龄《竟山乐录》卷二所称箫笛字谱之七调：

> 正宫调，即四字调。
> 乙字调。
> 上字调，俗名梅花调。
> 皆四调，即背宫调。
> 平调，又名平凉调，即子母调，俗名高宫调，又名低宫调（“俗名凄凉调。凄凉者，西凉之讹”）。

凡字调。

六字调，俗名弦索调。

即此可知凄凉调指小工调，即今之 D 调；梅花调指上字调，即今之^{b}B 调；正调指正宫调（四字调），即今之 G 调；一字调指乙字调，即今之 A 调。故《校正北西厢弦索谱》所用四调应是 A ^{b}B D G，而不是 C D ^{b}E ^{b}B 四调。

《太古传宗》所收北曲除北西厢二十一套外，尚有元明北曲散套、杂剧三十五套，共用九个宫调。其中黄钟宫套2，正宫套3，中吕宫套8，双调套10，南吕宫套2，仙吕套9，商调套1，北西厢之中吕套中有两套转入般涉调。此谱不像西安鼓乐之宫调结音不显，而是大体分明。此九调结音为：

黄钟宫　六（合）
越　调　六（合）
正　宫　五（四）
般　涉　凡
中吕宫　凡
双　调　尺
南吕宫　尺
仙吕调　一
商　调　尺

从以上结音看，其一部分宫调如黄钟宫、正宫等与宋代曲乐乐调相合，而有一部分宫调如商调、越调等却有差别。然通过与结音比对，可以看出，此系用移调形式标记的乐谱。此种形式既非如宋谱，前面所举今传西安鼓乐谱之俗字谱的固定唱名，亦非如昆腔工尺谱之首调唱名。此谱是将以上八种宫调统用 F 调，即西安鼓乐所称尺字调，近代工尺笛色之六字调标记的。倘用宫调之律解释，此谱是以 F 作为黄钟宫调之合（低音 5 sol）的。而非如杨荫浏《中国古代音乐史稿》（二十九章）及《西厢记四种乐谱选曲》所言“一律记成小工调的形式”。其实际调律应为：

黄钟宫结音为合，其为 F 调之羽，故其宫为 C。应定 C 调，结音为 1（do）。

正宫结音为四，高于黄钟宫一度（二律），应定 D 调，结音为 1（do）。

般涉调结音为凡，乃正宫均之羽，凡恰为四之羽，故应定 D 调，结音为 6（la）。

中吕宫在北曲中与般涉同套，结音同为凡，即同被视为正宫之羽。其为 D 调之羽，转至中吕为宫，则 D 调之 6（la）即^{b}B 调之 1（do）。

双调为中吕均之商，中吕宫既为 F 之 1（do），此谱标此调结音为人（五），

即 F 调之 2（re），正相符合。

南吕宫结音应为工，为 A 调之宫。此谱用 F 调记谱标为尺，差一调，故此南吕宫实为 G 调之宫，定为 G 调，结音 1（do）。

仙吕宫原结音为凡，为^{b}B 之宫。此用 F 调标为一，倘以此音为宫，应为^{b}E 之宫，故定^{b}E 调，结音 1（do）。

商调原为仙吕均之商，结音为六，依仙吕宫例应定为^{b}E，结音 2（re）。然此谱已标结音为人（五），即 F 调之商，与双调相同。

越调本为黄钟商，在此谱中结音与黄钟宫同，故此调应降为^{b}B 调，为^{b}B 调之商，结音为 2（re）（杨荫浏老《西厢记四种乐谱选曲》定此谱中《西厢记》越调《斗鹌鹑》套作 A 调为无据）。

今据上述列出《太古传宗》所载北曲宫调定调结音（调式）表如下：

	黄钟宫	越调	正宫	般涉	中吕宫	双调	南吕宫	仙吕宫	商调
原记谱用调结音	F/合六	F/合六	F/四五	F/凡	F/凡	F/尺	F/尺	F/一	F/尺
应定调结音	C/1(do)	^{b}B/2(re)	D/1(do)	D/b(1a)	^{b}B/1(do)	F/2(re)	G/1(do)	^{b}E/1(do)	F/2(re)

般涉调在北曲杂剧中已不存在，王实甫《西厢记》中使用般涉调为杂剧中仅见，然已并入中吕宫套中，已按宫调使用。故北曲杂剧所用宫调实际只有宫、商两种调式，由上表可以明显地看出来。《太古传宗》所载元明北曲从宫调上看，大体与宋曲一脉相承，其中黄钟宫、正宫、般涉、双调等从调高调式上尚与宋曲相同。而其余调高却有变化，调式则与宋曲一致。因宋曲乐例甚少，元明人之原谱又不得复见，其是否自唐曲子至宋曲即不若宋代词乐那样均调分明，惟自《太古传宗》所载乐谱有此体现，亦仅做此推测而已。

北曲杂剧入昆腔者在《纳书楹曲谱》中即有十四种三十二折之多，从谱中看，宫调结音已尽失元曲之貌，如黄钟宫、正宫、南吕宫等结音皆为 6（la），此盖昆腔本为五声音阶羽调式乐，其所称宫者，皆羽，故以 6（la）为宫。《太古传宗》所传北曲乐谱宫调不仅使我们看到宋元明曲乐宫调递变脉络，也为我们弄清保留在昆腔中元杂剧北曲宫调演变的线索。

《九宫大成谱》与《纳书楹曲谱》所载北曲杂剧乐谱系仅标宫调而无笛色者，故难为凭。而近世王季烈《集成曲谱》所收元杂剧乐谱十五种十七折，则有笛色可依，今

列举如下（曲名标调详见下章）：

正宫两套，一标为上（^{b}B）或尺（C），一标为工（D）。

中吕宫一套，标为六（F）。双调七套，五套标为尺（C），一为上（^{b}B），一为工（D）。

南吕宫一套，标为凡（^{b}E）。

仙吕宫四套，皆定尺（C）。商调两套，定六（F）。

越调一套，标六（F）或凡（^{b}E）。

此其调高，而结音其宫调如正宫、南吕宫者皆为6（la）。盖昆腔乃羽调式五声音阶音乐，其称宫调式乐曲以羽声四（la）收音。由于中吕宫、仙吕宫原在宋元宫调中结音为F与^{b}B之半音，转入五声音阶之昆腔难以对应，故结音不稳。今将存于《九宫大成谱》与《纳书楹曲谱》中元杂剧乐谱一百一十二种所用曲牌与套数结音统计如下：

正宫		中吕宫		双调	
剧目	结音	剧目	结音	剧目	结音
蝴蝶梦（曲牌）	四	单刀会（折）	上	单刀会（折）	上
谢天香（曲牌）	四	梧桐雨（折）	上	玉镜台（曲牌）	四
潇湘雨（曲牌）	四	李克用（折）	上	梧桐雨（曲牌）	上
梧桐雨（折）	四	墙头马上（折）	工	墙头马上（曲牌）	上
御沟红叶（折）	四	汉宫秋（折）	工	丽春堂（曲牌）	上
谇范叔（曲牌）	四	青衫泪（曲牌）	工	谇范叔（曲牌）	上
黑旋风（折）	四	后庭花（折）	合	黑旋风（曲牌）	四
岳阳楼（曲牌）	四	燕青博鱼（曲牌）	尺	汉宫秋（曲牌）	上
任风子（折）	四	合汗衫（折）	四	陈抟高卧（曲牌）	上
陈抟高卧（曲牌）	四	薛仁贵（折）	凡	荐福碑（曲牌）	上
张天师（折）	四	魔合罗（曲牌）	上	西天取经（折）	上
东坡梦（曲牌）	四	铁拐李（曲牌）	工	东坡梦（曲牌）	上
气英布（曲牌）	四	东窗事犯（折）	工	柳毅传书（曲牌）	上
虎头牌（折）	四	红梨花（折）	上	王魁（曲牌）	上
张生煮海（曲牌）	四	倩女离魂（折）	尺	越娘背灯（曲牌）	上

续表

正宫		中吕宫		双调	
剧目	结音	剧目	结音	剧目	结音
贬黄州（曲牌）	四	金钱记（曲牌）	工	合汗衫（折）	上
追韩信（曲牌）	四	苏武还朝（折）	合	薛仁贵（曲牌）	上
卫灵公（曲牌）	四	西游记（折）	工	罗李郎（曲牌）	上
杀狗劝夫（曲牌）	四	西游记（折）	工	虎头牌（折）	上
风云会（折）	四	马陵道（折）	工	伯道弃子（曲牌）	上
西游记（折）	四	小尉迟（曲牌）	四	秋胡戏妻（折）	上
西游记（折）	四	罟罟旦（曲牌）	工	曲江池（曲牌）	上
鸳鸯被（曲牌）	四			铁拐李（曲牌）	上
连环计（曲牌）	四			李逵（曲牌）	上
举案齐眉（折）	四			红梨花（曲牌）	上
盆儿鬼（曲牌）	四			勘劼平（曲牌）	上
风光好（曲牌）	四			㑳梅香（曲牌）	上
冯玉兰（曲牌）	四			竹叶舟（曲牌）	上
古城记（折）	四			追韩信（折）	尺
				哭秦少游（曲牌）	上
				苏武还朝（曲牌）	上
				赵礼让肥（曲牌）	上
				昊天塔（折）	上
				刘行首（曲牌）	上
				西游记（折）	上
				鸳鸯被（曲牌）	上
				马陵道（折）	上
				连环计（曲牌）	上
				隔江斗智（曲牌）	上
				鲁斋郎（曲牌）	上
				冯玉兰（曲牌）	上

南吕宫		仙吕宫		商调	
剧目	结音	剧目	结音	剧目	结音
蝴蝶梦（折）	四	望江亭（折）	四	冤家债主（折）	四
谢天香（折）	四	金钱池（曲牌）	尺	柳毅传书（折）	四
玉镜台（曲牌）	四	窦娥冤（曲牌）	上	玩江楼（折）	四
墙头马上（曲牌）	四	梧桐雨（曲牌）	上	李逵（曲牌）	四
谇范叔（曲牌）	四	黄粱梦（折）	四	范张鸡黍（折）	四
谒鲁肃（曲牌）	四	岳阳楼（折）	四	两世姻缘（折）	四
岳阳楼（折）	四	西天取经（折）	四	西游记（折）	四
陈抟高卧（曲牌）	四	荐福碑（曲牌）	工	百花亭（曲牌）	四
忍字记（曲牌）	四	冤家债主（曲牌）	工	水里报冤（曲牌）	四
西天取经（曲牌）	四	气英布（折）	一		
生金阁（曲牌）	四	贬黄州（曲牌）	上		
玉壶春（曲牌）	四	勘头巾（曲牌）	尺		
罗李郎（曲牌）	四	李逵（曲牌）	尺		
赵氏孤儿（曲牌）	四	钉一钉（曲牌）	四		
勘头巾（曲牌）	四	倩女离魂（曲牌）	四		
栾巴噀酒（曲牌）	四	王粲登楼（曲牌）	四		
红梨花（折）	四	两世姻缘（折）	一		
竹叶舟（曲牌）	四	金钱记（折）	四		
死葬鸳鸯塚（曲牌）	四	西游记（折）	尺		
西游记（折）	四	西游记（折）	工		
西游记（折）	四	天台梦（曲牌）	四		
连环计（折）	四	留鞋记（曲牌）	上		
货郎旦（折）	四	马陵道（折）	尺		
抱妆盒（曲牌）	四	百花亭（曲牌）	一		
度柳翠（曲牌）	四	朱砂担（曲牌）	一		

黄钟宫		越调		大石调	
剧目	结音	剧目	结音	剧目	结音
潇湘雨（曲牌）	四	调风月（曲牌）	四	黄粱梦（曲牌）	工
魔合罗（曲牌）	四	哭香囊（曲牌）	上	燕青博鱼（折）	四
灰栏记（曲牌）	四	东墙记（曲牌）	上	㑳梅香（曲牌）	工
倩女离魂（曲牌）	四	丽春堂（折）	上	西游记（折）	工
赶苏卿（折）	四	生金阁（曲牌）	上		
		合汗衫（折）	上		
		伯道弃子（曲牌）	合		
		倩女离魂（曲牌）	上		
		㑳梅香（曲牌）	上		
		月夜闻筝（曲牌）	上		
		误入长安（曲牌）	上		
		不伏老（折）	上		
		豫让吞炭（曲牌）	上		
		西游记（折）	上		
		赶苏卿（曲牌）	上		
		赚蒯通（曲牌）	上		
		来生债（曲牌）	上		
		举案齐眉（曲牌）	上		
		盆儿鬼（曲牌）	上		
		赤壁赋（折）	上		
		锁魔镜（曲牌）	上		

据上述两种统计，将昆腔中北曲杂剧的用宫调之定调、结音，与《太古传宗》所载弦索腔大致比较如下：

	正宫	大石	中吕宫	双调	南吕宫	仙吕宫	商调	燕钟宫	越调
弦索腔宫调结音	D/1(do)		♭B/1(do)	F/2(re)	G/1(do)	♭E/1(do)	F/2(re)	C/1(do)	♭B/2(re)
昆腔宫调结音	C或♭B/6(1a)	同正宫。	F/6(1a)	C/1(do)	♭E/6(1a)	C/6(1a)	F/6(1a)	F/6(1a)	F/5(sol)

两者相较，则《太古传宗》所载弦索北曲比昆腔北曲要接近宋元曲律，昆腔在移入元曲北杂剧时，不仅在唱腔口法上做了改造，乐曲大都做了移调处理，有些宫调之曲变动尤大，即宫调曲变成了羽调曲，是为适应其以羽为宫之调性。最不可解者，如商调曲也被移商为羽，结音也变成6（1a）。从宫调的变化看，宋元曲乐至昆腔已别成一体。

弦索调本为元明间演唱北曲形式，而《太古传宗》之《琵琶调宫调曲谱》中却收有南曲十八套：

黄钟宫《绛都春序》、《三十腔》
仙吕宫《聚八仙》、《赏花时》、《步步娇》、《望吾乡》、《春云怨》
中吕宫《好事近》、《瓦盆儿》
越调《乔合笙》、《绣停针》
正宫《花药栏》
南吕宫《青衲袄》、《十样锦》、《香遍满》
商调《字字锦》、《梧桐树》
双调《对美人》

另外“阕文”部分尚收有宋元南戏《王焕》、《王魁》残曲，及元明南北曲残套。同北曲乐谱一样，此为上承宋元曲之乐，与昆腔在乐调、音阶、节奏上大不相同。可知南曲在一准于昆腔之前调律应与宋代曲律相同，并且亦非为五声音阶。其节奏即为《事林广记》所载唱赚谱，西安鼓乐谱之句拍与节拍相结合者，并未完全成为昆腔程式之板眼。又如商调《字字锦》套中之《赚》，其所标节拍及谱字与昆腔全异。一曲中句拍、节拍结合，九次搜煞，节奏比昆腔复杂多变，于《赚》之传流又多一乐例。南曲戏文杂剧乐谱今传皆为昆腔化谱，一准于其五声音阶及板眼程式。而《太古传宗》所收元明以来流传于弹唱艺人之口的南曲乐例，则为研究南曲音乐特点及其流变的极为珍贵的材料。

《太古传宗》所传弦索乐之节拍未用明代中期以来流行的昆腔板式，而是大致如《魏氏乐谱》那种以方格代表等拍距离。其所谓“一板八眼十六弹”的琵琶节拍，相当

今天$\frac{4}{4}$拍之小节，用八个谱字的距离，故一拍是两个谱字之长，半拍为一个谱字之长。故其腰板不用专门符号，头板用丶号在谱字右侧标出。底板，即两小节之间切分音，在谱字右侧用○号标出。其$\frac{2}{4}$拍之小节则是每拍（板）四个谱字，头板，底板符号同。其散板称“搜板”，即唐宋句拍之遗，而只用等拍，二谱字距离为一拍，而无小节，用“：”作为“搜煞”标志。《太古传宗》的这种节奏形式对于我们摆脱昆腔板式的节奏模式解译唐宋乐及元曲，具有一定参照价值。

第四章　南北曲的声腔化与《九宫大成谱》

第一节　南北曲的声腔化

北曲杂剧盛行于元，至明初犹保持其“官腔”地位，而南曲戏文仅存于民间，为棚寓俚曲。徐渭《南词叙录》谓：

> 我高皇帝即位……时有以《琵琶记》进呈者，高皇笑曰：“五经、四书，布帛菽粟也，家家皆有。高明《琵琶记》如山珍海错，贵富家不可无。”即而曰：“惜哉，以宫锦而制鞋也。”由是令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献，南曲北调，可于筝琶被之；然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。

此足证南曲在明初当未行于内廷士流。至嘉靖、隆庆间魏良辅于南曲创昆山腔，其腔流转圆润如“水磨”，为当时士大夫所爱。南曲遂一准于昆腔而风行大江南北。至万历以来已取代北曲杂剧之官腔地位，万历间胡文焕之《群音类选》所收之曲分四类：官腔、诸腔、北腔、清腔。其“官腔”即指昆腔，占所选作品一半以上。而诸腔为南曲之弋阳、青阳等地方声腔。北腔、清腔皆为北曲，清腔指弦索清唱。宋乐之官腔为唐宋曲子之乐，元乐之官腔即北曲，实亦宋曲之流变，皆俱宫调明晰，腔牌繁复，即由多种乐调之歌曲组成，其戏剧乃如歌剧。而明万历以来昆腔谓官腔，其戏剧已成今之以一腔一调为主之戏曲。然隋唐燕乐一变为歌舞之词乐，一变为戏剧之曲乐，皆依赖其乐体与乐曲。而戏曲之声腔化、板腔化遂使戏曲之声乐脱离宫调体系，由旧乐曲（曲牌）变成适应时尚新乐曲（曲牌），而最终变成适于文体（诗体）口语化之声乐体系，曲牌亦不用，成为板腔体。此亦为燕乐声乐化的最终结果，戏曲音乐的必然发展规律。

徐渭《南词叙录》论南曲声腔云：

> 今唱家称弋阳腔，则出于江西。两京、湖南、闽广用之。称余姚腔者，出于会稽。常、润、池、太、扬、徐用之。称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即旧声而加以泛艳者也。

既出乎“三腔之上”，则昆腔宜其成为官腔，而居明代曲坛之主腔。至其风靡流行，宋元南戏中继承宋代曲乐之宫调，所传乐曲亦渐被其羽调式五声音阶及板眼程式篡变、掩没，幸而存者亦非原貌。北曲杂剧其势渐失，至其被称“北腔”之时，则已依于昆班，余绪尚存。入清后北曲则更并入昆腔，昆腔遂取南北曲而代之。

明万历以来流行所谓“点板曲”。即所刊传奇剧本及曲集皆标出板式。今存如《新刊出相点板红梅记》（周朝俊撰，明广庆堂刻本）、《新刻出像点板增订乐府珊珊集》（周之标撰）、《新镌出像点板怡春锦曲》（冲和居士辑），以及冯梦龙编明人散套《太霞新奏》（明天启七年刻本）、凌濛初编南曲传奇散套《南音三籁》（明末刊本）。所谓点板即在每曲字句上标明板式，以“一”为底板，“L”为腰板，“丶”为头板。此即昆腔通用之板式。此为戏曲音乐声腔化的具体体现，腔调如一，标出节奏即可作曲演唱。故明清之交李玉之《北词广正谱》，清康熙间王正祥之《十二律昆腔谱》、《十二律京腔（弋阳腔）谱》，皆无工尺，亦只有板式。

第二节　《九宫大成谱》

对于明代以来声腔化了的南北曲乐，或说是以昆腔为代表的南北曲乐进行搜集整理的为清康乾时代的三大宫谱，即《南词定律》、《曲谱大成》、《新定九宫大成南北词宫谱》。明以来之南北曲谱，皆为曲牌音韵格律谱，即使有板式，也无唱名乐谱。而以上三谱则是标有工尺唱名之“宫谱”。宫谱，《中国音乐词典》（人民音乐出版社 1984 年出版）谓“宫调谱”，指“按宫调系统分类的乐谱集”。非是。此处“宫”不指宫调，而指宫商五声。古代乐谱指标音阶唱名之谱为宫谱，标律吕音高者为律谱（律吕谱）。此三种宫谱皆为用当时流行之首调唱名之工尺谱标写之谱。《南词定律》首先从以昆腔为主的南曲音乐中找出乐谱乐例，将南曲之所谓十三宫调属实。其谱主昆腔，但不排除其他声腔，甚至“棚寓俚曲”。谱中过曲、犯曲皆为五声音阶之曲，然引曲则未标一字工尺，盖昆腔之引曲犹沿宋元曲之旧，用七声音阶，这从《纳书楹曲谱》所存诸剧引曲乐谱可见。《南词定律》于此采取谨慎态度，怕与过曲、犯曲五声音阶相异故缺其谱。而《曲谱大成》与《新定九宫大成谱》则对引曲之乐谱径削乙、凡，亦一准于五声音阶。后世治曲者只知其为官律，而不晓其所收南曲引曲乐谱已经易其七声音阶原貌。

《曲谱大成》是南北曲并收之谱，但未被刊行，也没有留下其定稿，现存三种藏本

俱为残缺不全之稿本。但《新定九宫大成南北词宫谱》即《九宫大成谱》则将其中一部分内容转录使用，如《曲谱大成》之“北曲源流·板拍”条中云：

北曲落板与南曲不同，一起三四调俱作底板。其落板之曲，或有于第三四句方落实板者。或煞尾前之一曲，后半即收作每句底板者。或长落中一两曲已落实板，而忽又搜板不落，复于下一曲再起实板。总之北曲贵于跌宕闪赚，故板之缓急亦变动不拘。常有一字而下至三四板，至衬字多处，亦不妨增一二板以就之，但不可作正文加实板也。

《九宫大成谱》之“北曲凡例”中几乎将此段文字丝毫不加变动地过录下来。故颇疑此流产之谱或为《九宫大成谱》初本。或《九宫大成谱》有些编撰者曾参与过《曲谱大成》的编写工作。

《九宫大成谱》沿《曲谱大成》共收二十五宫调之例，其书共收二十三宫调，又将二十三宫调与十二月令相配。其《分配十二月令总论》云：

今合南北曲所存燕乐二十三宫调诸牌名，审其声音以配十有二月：正月用仙吕宫、仙吕调。二月用中吕宫、中吕调。三月用大石调、大石角。四月用越调、越角。五月用正宫、高宫。六月用小石调、小石角。七月用高大石调、高大石角。八月用南吕宫、南吕调。九月用商调、商角。十月用双调、双角。十一月用黄钟宫、黄钟调。十二月用羽调、平调。如此则不必拘泥于宫调之名，而声音意象自与四序相合。羽调即黄钟调，盖调缺其一，故两用之。而子当夜半，介乎两日之间，于义亦宜也。闰月则用仙吕入双角，仙吕即正月，所用双角，即十月，所用合而一之。履端于始，归余于终之义也。

综其所说，其二十三宫调与月令应如下表：

月份	一月		二月		三月		四月		五月		六月		七月		八月		九月		十月		十一月		十二月		闰月	
宫调	仙吕宫	仙吕调	中吕宫	中吕调	大石调	大石角	越调	越角	正宫	高宫	小石调	小石角	高大石调	高大石角	南吕宫	南吕调	商调	商角	双调	双角	黄钟宫	黄钟调	黄钟调（羽调）	正平调	仙吕入双角	
调式	宫	羽	宫	羽	商	角	商	角	宫	宫	商	角	商	角	宫	商	商	角	商	角	宫	羽	羽	羽		
均	夷则		夹钟		黄钟		无射		黄钟	大吕	仲吕		大吕		林钟		夷则		夹钟		无射		无射	仲吕		

前面言元北曲宫调，曾引元人于宫调有声情感受与杂剧以之安排场次套数之说。而《九宫大成谱》作者此又为宫调天人感应说，较之宫调声情感受说，似显牵强附会，故无足信。而所谓二十三宫调者，亦为虚拟拼凑而成。宋代词曲仅用十九宫调，元周德清《中原音韵》谓北曲用十二宫调，实际元杂剧仅用九宫调。而南曲，据《南词定律》所收有乐谱为据之十三宫调，仅比北曲杂剧之九宫调多道宫、小石、般涉、羽调，其余南北戏剧所用宫调相同。故计南北曲只行十三宫调。《九宫大成谱》所列大吕均之高大石调、高大石角以及大石角、越角、小石角、双角诸调皆唐宋以来不用者，更无其曲。为附会宫调月令说，故在宫、调两名，南曲一律称宫，北曲一律称调。在调、角两者，则南曲一律称调，北曲一律称角，又将北曲所用正宫改称高宫。而无乐曲之调，其所属乐曲皆从他调移来。如七月《高大石调》南曲之《水仙子》，原属双调；《春草碧》原属中管高宫；《满朝欢》、《更漏子》原属大石调；《秋蕊香引》原属小石调。《九宫大成谱》宫调之说如此之荒谬，移宫转调又如此之轻率，宜其被时儒所讥矣。

《九宫大成谱》除对曲牌移宫转调外，对曲牌体例亦做了变动。南曲在引曲与尾曲之外，中间曲称过曲。此书则取消过曲之目，将过曲与尾曲并称为正曲。而于南曲之犯调曲改称集曲。取“集腋成裘”之义。《南词定律》、《曲谱大成》之节拍仅点板而不标眼，此谱又于头板“丶”、腰板“L”、底板“一”外，又增中眼“口”，侧眼“▯”。并将《南词定律》之虚板“ᐅ”借为赠板，将“L”作为赠腰板，而仍沿“虚板”之称，实应为“衬板”或“赠板”。“虚板”本为可有可无之拍，与赠板相混亦不当。今将《九宫大成谱》之板名画法与《南词定律》、《纳书楹曲谱》比较如下：

	头板	腰板	底板	赠头板	赠腰板	中眼	侧眼	勾住
九宫大成	丶	L	一	ᐅ（称衬板）	L（衬腰板）	口	▯	
南词定律	丶	L	一	×（称衬正板）	L×（衬掣板）			
纳书楹	丶	L	一	×（称头赠板）	|×（腰赠板）	○	△	L（标于左）

三谱中《纳书楹曲谱》为晚出，而其板式画法则为后世昆曲谱所沿用。

第三节　《九宫大成谱》的整理与今译

《九宫大成谱》的重要价值即使在其刊行的当时，也并非在于所谓"圭臬"、"律令"（见《纳书楹曲谱》自序），而最为引起人们注意的却是书中所收数百年间各种体式的词曲声乐的4466首、221套乐曲乐谱，这真可谓词曲音乐的宝库。近代曲学大师吴梅誉之为"词山曲海"、"天下之宝"确非溢美之词。在《九宫大成谱》刊出的十一年后，即乾隆二十二年（1757），许宝善即将书中所收词乐乐谱一百六十五首辑出，编成《自怡轩词谱》六卷。道光二十四年（1844）谢元淮又从《九宫大成谱》补辑许氏所遗之词乐谱十馀首，重新刊成《碎金词谱》六卷。叶堂自乾隆四十九年（1784）刊行《西厢记全谱》，至乾隆五十九年（1794）十年间共编著出版《纳书楹曲谱》正集、续集、后集、补遗、《临川四梦》共二十二卷。所收南北曲戏剧乐谱达三百馀种。其北曲杂剧所标宫调皆沿《九宫大成谱》，如双调称双角，正宫称高宫，其剧名亦沿《九宫大成谱》，如续集卷二之《连环记·北拜》一折犹标《元人百种》。故清人平步青《霞外攟屑》（卷六）称其"原本大成宫谱"，即谓其不仅以之为"律令"，亦取资不少。

近代以来《九宫大成谱》更成为音乐史与词曲音乐研究界更为关注的对象，对其所收乐谱的整理与今译更成为迫切之事。傅雪漪先生的《九宫大成曲谱选译》（人民音乐出版社 1986 年出版）则是这方面开创性的成果。

我们对《九宫大成谱》全面译谱工作始自 1994 年，历时二年告竣，1997 年由天津古籍出版社出版。因译谱过程中曾对《九宫大成谱》的乐谱、文字进行了大量的校订工作，由国家古籍规划领导小组许逸民先生与时任天津古籍出版社社长的杨钟贤先生协商定名为《新定九宫大成南北词宫谱校译》。对《九宫大成谱》译谱的依据，即译谱的基础工作是对该书的律调和与之相应的明清时代以昆腔体系为代表的南北曲的律调，以及书中所收的大量地犹存活于舞台曲坛的乐曲（包括曲牌与套曲）实际为乐曲定调。这样才能使所译之谱有所依据，真正体现明清时期以昆腔为代表的南北曲乐原貌；另外也能使这数千首乐曲重播于现代人之口，成为"活谱"。首先与明清时期首调唱名式工尺谱对应的标调体系为七调式之笛色（调）式。其七笛色（调）与今乐乐调对应为：

上字调（梅花调）	^{b}B
尺字调（皆四调、背宫调）	C
小工调（凄凉调、西凉调、低宫调）	D
凡字调	^{b}E（旧律用 E）
六字调（弦索调）	F
四字调（五字调、正宫调、正调）	G

乙字调　　　　　　　　　　　　A

而明清以来以昆腔为代表的南曲之律，据王季烈《螾庐曲话》卷四“馀论”（见《集成曲谱》振集卷一附）考核测算，其黄钟为A，并假定黄钟之管，即A管之长为九，其依音阶比例与依三分损益推得各管之数如下：

A	九．〇〇〇	黄钟	九．〇〇〇
$^{\#}$A（^{b}B）	八．六〇〇	大吕	八．四二八
B	八．〇〇〇	太簇	八．〇〇〇
C	七．五〇〇	夹钟	七．四九二
$^{\#}$C	七．二〇〇	姑洗	七．一一一
D	六．六六七	仲吕	六．六五九
$^{\#}$D（^{b}E）	六．四〇〇	蕤宾	六．三二一
E	六〇〇〇	林钟	六．〇〇〇
F	五．六二五	夷则	五．六一九
$^{\#}$F	五．四〇〇	南吕	五．三三三
G	五．〇〇〇	无射	四．九四四
$^{\#}$G（^{b}A）	四．八〇〇	应钟	四．七四一
A	四．五〇〇	黄钟清	四．四三九

此律恰与晋代荀勖笛律之清角律即清乐律及日本古十二律之黄钟冥合，亦即《魏氏乐谱》之律、西安鼓乐梅管之律。故昆腔所代表的南曲之律即唐宋燕乐三律中清乐、法曲之律。此律于笛色用大吕^{b}B，即上字调，而不用太簇，恰如宋词乐律，即宋教坊律以D为黄钟，用大吕而不用太簇。盖A调为D调之下徵对律，故此律与宫调、笛色之对应也如宋代词乐律：

	A			^{b}B			C			D			E			F			G		
	乙字调			上字调			尺字调			工字调（小工调）			凡字调			六字调			四字调（正宫调）		
	黄钟			大吕			夹钟			仲吕			林钟			夷则			无射		
	正宫	大石	般涉				中吕宫	双调		道宫	小石		南吕宫			仙吕宫	商调		黄钟宫	越调	羽调

这只是理论上的乐律与宫调、笛色的对应，而实际上由于燕乐自唐宋以来即三律交互使

用，故而移调记谱也为南北曲中常见现象，如《九宫大成谱》中所收《长命女》一曲，本来录自《曲谱大成》，两谱对照，发现《九宫大成谱》已作移调处理。又如《九宫大成谱》中所收杂剧《气英布·赚布》折（仙吕《点绛唇》套）、传奇《邯郸记·扫花》折中仙吕《赏花时》曲，以及南北曲牌之《村里迓鼓》、《后庭花》、《大红袍》等，与《纳书楹曲谱》相较，都可以看出由于两谱用律不同，乐曲有着明显的移调现象。另外在实际演唱中笛色与宫调几已完全脱节。《纳书楹曲谱》本为按宫调体系记谱之曲集，其于部分曲中又标出笛色。在探求《九宫大成谱》所标乐曲宫调与实际乐调之差别时，曾悉数录出，今摭抄如下，以见清乾隆间，即《九宫大成谱》编写时代宫调与演唱实际之差别。

北曲：

正集卷二	《北饯》（西天取经）	仙吕《点绛唇》套	尺出六调
	《访普》（风云会）	正宫《端正好》套	尺转六调
卷四	《弹词》（长生殿）	南吕《一枝花》套	尺转上调
外集卷一	《侠隐》（明珠记）	中吕《粉蝶儿》套	（?）落调
补遗卷一	《观书》（八义记）	仙吕《点绛唇》曲	工调
		《后庭花》	正宫
		黄钟《啄木儿》	六调

南曲：

正集卷一	《吃糠》（琵琶记）	商调《山坡羊》	凡调
卷三	《驿会》（幽闺记）	仙吕《月儿高》	凡调
		双调《销金帐》	正宫
		中吕《粉孩儿》	工调
	《拜月》（同上）	南吕《青衲袄》	尺调
		商调《二郎神》	六调
	《听琴》（西厢记）	南吕《梁州新郎》	凡调
卷四	《密誓》（长生殿）	越调《山桃红》	工调
		商调《二郎神》	六调
	《得信》（同上）	仙吕《桂花袭袍香》	工调
		《不是路》	六调

续集卷一	《偷曲》（同上）	仙吕《八声甘州》	尺调
		高大石调《鱼儿赚》	六调
卷二	《缀帽》（太平钱）	仙吕《小措大》	上调
		《不是路》	工调
		《长拍》	尺调
	《佳期》（西厢记）	仙吕《临妆镜》	工调
		《赚》	正宫
		《十二红》	凡调
卷三	《题曲》（疗妒羹）	仙吕《桂枝香》	尺调
		《长拍》	六调
卷四	《议案》（荆钗记）	商调《黄莺儿》	凡调
		仙吕《桂枝香》	尺调
	《绣房》（同上）	南吕《一江风》	工调
		《梁州序》	凡调
	《回书》（同上）	中吕《渔家傲》	尺调
		商调《梧桐落五更》	凡调
	《上路》（同上）	仙吕《八声甘州》	尺调
		《解三酲》	凡调
	《看谷》（跃鲤记）	仙吕《二集傍妆台》	工调
		《赚》	正宫
	《归国》（千钟禄）	仙吕《八声甘州》	尺调
		《赚》	六调
外集卷一	《藏舟》（渔家乐）	商调《山坡羊》	凡调
		黄钟《降黄龙》	工调
补遗卷一	《采莲》（浣纱记）	高大石调《念奴娇序》	尺调
		中吕《古轮台》	尺调
	《回门》（荆钗记）	南吕《宜春令》	凡调
		黄钟《降黄龙》	工调

	《前折》（同上）	仙吕《二犯傍妆台》	工调
		《不是路》	六调
		《步步娇》	尺调
	《大逼》（同上）	双调《孝顺歌》	正调
		南吕《五更转》	凡调
	《索妹》（四才子）	高大石调《念奴娇序》	尺调
		《古歌》	正宫
	《莲花》（绣襦记）	《三转莲花落》（不知宫调）	工调
		《莲花落》	六调
	《养子》（白兔记）	南吕《五更转》	凡调
		双调《锁南枝》	乙调
四梦	《劝农》（牡丹亭）	羽调《排歌》	工调
		双调《孝金经》	正宫
	《寻梦》（同上）	仙吕《月儿高》	工调
		南吕《懒画眉》	工调
	《闹殇》（同上）	商调《集贤宾》	六调
		南吕《红衲袄》	尺调
	《幽媾》（同上）	南吕《朝天懒》	六调
		《红纳袄》	尺调
		《宜春令》	六调
		《绣带儿》	六调
	《冥誓》（同上）	仙吕《月夜渡江归》	工调
		南吕《懒扶归》	凡调
	《婚走》（同上）	羽调《胜如花》	凡调
	《遇母》（同上）	仙吕《针线箱》——《惜花赚》	
	《倩访》（紫钗记）	双调《销金帐》	正宫
		仙吕《风入松》	工调
	《圆梦》（同上）	南吕《一江风》	工调

商调《集贤宾》　六调

《叹钗》（同上）　南吕《大迓鼓》　工调

另外，道光二十八年（1848）谢元淮再版《碎金词谱》时，请乐师陈应祥补谱六百余曲，每曲除原宫谱外，又标出笛色。其中包括《九宫大成谱》中原收之一百七十余首。我们校译《九宫大成谱》时，亦曾将此一百七十余首词乐谱之笛色录出参考。凡未用其调者，皆在谱后校语中做了说明（参见《新定九宫大成南北词宫谱校译》）。其所标笛色对于了解当时演唱南北曲定调极有价值，译谱时因故多数乐曲未能采用，今亦录出，供治南北曲乐与治词乐者参考。其中标△号者为校译时已采用或同于其说者。

仙吕宫	疏帘淡月（张辑）	六
	八声甘州（柳永）	六
仙吕调	忆王孙（李重元）	工△
	桂枝香（张炎）	工
	临江仙（贺铸）	正宫
	鞓红（无名氏）	六
	杏园芳（尹鹗）	六
	凤凰台上忆吹箫（李清照）	工
中吕宫	好事近（陆游）	六
	渔家傲（晏殊）	凡
	渔家傲（蔡伸）	凡
	尾犯（柳永）	六
	沁园春（李刘）	凡
	贺圣朝（叶清臣）	凡
	贺圣朝（赵彦端）	凡
	剔银灯（柳永）	工△
	定风波（苏轼）	工△
	定风波（陈允平）	工△
	醉春风（赵德仁）	工△
	江城子（牛峤）	六
	怨回纥（无名氏）	六
	西江月（柳永）	凡
	太平年（无名氏）	工
	平湖月（王恽）	尺
	五福降中天（江致和）	工△
	祭天神（柳永）	工△
	倦寻芳（王雱）	工△

	醉吟商（姜夔）	六
中吕调	万年欢（无名氏）	工
	击梧桐（柳永）	工
大石调	烛影摇红（周邦彦）	六
	夜合花（晁补之）	六
	柳初新（柳永）	六
	渔父引（顾况）	正
	荔枝香（柳永）	工△
	荔枝香（周邦彦）	凡
	梦还京（柳永）	工△
	还京乐（周邦彦）	工△
	受恩深（柳永）	工△
	寰海清（王庭珪）	工△
	期夜月（刘濬）	凡
	曲玉管（柳永）	凡
	遥天奉翠华引（侯寘）	凡
	升平乐（吴奕）	凡
	迎新春（柳永）	凡
	西河（刘一止）	凡
越调	爱月夜眠迟慢（无名氏）	六
	金人捧露盘（高观国）	工△
	玉蝴蝶（温庭筠）	工△
	五彩结同心（赵彦端）	尺
	五彩结同心（无名氏）	尺
	一寸金（柳永）	工△
	一寸金（周邦彦）	工△
	清商怨（晏殊）	工△

续表

	清商怨(沈会宗)	工△
正宫	端正好(杜安世)	工△
	导引(无名氏)	凡
	兰陵王(刘辰翁)	工△
	安公子(柳永)	工
	醉翁操(苏轼)	上
高宫	鹦鹉曲(白无咎)	工
小石调	西平乐(柳永)	凡
	诉衷情(毛文锡)	凡
	归去来(柳永)	凡
	华清引(苏轼)	凡
	相思引(袁去华)	凡
	落梅风(无名氏)	凡
	相思儿令(晏殊)	凡
	江亭怨(无名氏)	凡
	赞浦子(毛文锡)	凡
	芰荷香(万俟咏)	尺
	芰荷香(赵彦端)	尺
	孤鸾(朱敦儒)	尺
	孤鸾(马庄父)	尺
	双瑞莲(赵以夫)	工△
	隔帘听(柳永)	工△
	江南春慢(吴文英)	工△
	河满子(毛滂)	工△
	上行杯(韦庄)	工△
	哨遍(苏轼)	工△
	城头月(马天骥)	工△
	归田乐(晁补之)	工△
	惜分飞(毛滂)	工△
	夏日燕黉堂(无名氏)	工△
	燕山亭(曾觌)	工△
	三姝媚(史达祖)	工△
	惜红衣(姜夔)	工△
	惜红衣(李莱老)	工△
	二色莲(曹勋)	工△
	拂霓裳(晏殊)	工△
	柳腰轻(柳永)	工△
	握金钗(无名氏)	工△
	望仙门(晏殊)	工△
小石角	霓裳中序第一(周密)	工△
	少年心(黄庭坚)	凡
	荷叶铺水面(康与之)	凡
	甘州曲(顾敻)	工△
	祭天神(柳永)	凡
	遍地锦(毛滂)	工△
	紫玉箫(晁补之)	凡
高大石调	水仙子(倪瓒)	六△
	江城梅花引(程垓)	六△
	忆闷令(晏几道)	六△
	珠帘卷(欧阳修)	六△
	中兴乐(牛希济)	六△
	春草碧(万俟咏)	尺
	欸乃曲(元结)	六
	御带花(欧阳修)	工△
	垂杨(陈允平)	工△
	满朝欢(柳永)	工△
	秋色横空(白朴)	工△
	秋蕊香引(柳永)	工△
	更漏子(贺铸)	凡
	更漏子(欧阳炯)	凡
	玉女迎春慢(彭元逊)	工△
	汉宫春(晁冲之)	工△
	三部乐(苏轼)	工△
	八音谐(曹勋)	工△
高大石角	念奴娇(苏轼)	尺
	渔家傲(周紫芝)	尺
	阳关曲(王维)	工△
南吕宫	生查子(牛希济)	凡△
	一剪梅(蒋捷)	凡△
	阮郎归(李煜)	凡△
	茅山逢故人(张雨)	凡△
商调	秋夜雨(蒋捷)	六△
	解连环(周邦彦)	工
	二郎神(柳永)	六△
	接贤宾(毛文锡)	六△
	接贤宾(柳永)	六△

续表

	永遇乐(苏轼)	六△
	望梅花(蒲宗孟)	六△
	高山流水(吴文英)	六△
	西湖月(黄子行)	六△
	迎春乐(柳永)	工
双调	桃源忆故人(欧阳修)	六
	柳梢青(秦观)	正宫△
	柳梢青(谢无逸)	正宫△
	浪淘沙令(李煜)	六△
黄钟宫	天仙子(张先)	凡△
	长命女(冯延巳)	凡△
	滴滴金(晏殊)	工
	黄钟乐(魏承班)	工
	早梅芳(李之仪)	工
	麦秀两岐(和凝)	凡△
	一枝春(杨缵)	工
	玲珑玉(姚云文)	凡△
	西地锦(无名氏)	工
	暗香疏影(张肯)	工
	黄河清慢(晁端礼)	工
	喜迁莺(薛昭蕴)	工

	飞雪满群山(蔡伸)	工
羽调	三台(王建)	六
	感恩多(牛峤)	六
	风光好(欧良)	六
	误桃源(无名氏)	六
	恋情深(毛文锡)	六
	三字令(欧阳炯)	六
	忆余杭(潘阆)	六
	庆金枝(无名氏)	六
	洞天春(欧阳修)	六
	庆春时(晏几道)	六
	喜团圆(晏几道)	六
	惜春令(高汉臣)	六
	赏南枝(曾巩)	工△
	长寿乐(柳永)	六
	月宫春(毛文锡)	六
	惜春郎(柳永)	工△
	双韵子(张先)	六
	醉乡春(秦观)	六
	应天长(韦庄)	六
	淡黄柳(张炎)	六

以上所录删去以传奇中曲牌填以词作者,共得一百七十首。当年译《九宫大成谱》时,总觉《碎金词谱》上表所示定调多数无据,故未采用。后之《碎金词谱今译》(河北大学出版社2000年版)亦未加理会。数年来将译谱试之歌喉,反觉上述定调更便于演唱,故更知《九宫大成谱》中所收词乐之谱确为明清以来之以昆腔为主的南北曲乐,而非唐宋词乐。又,燕乐三律之交互使用,在读曲译谱时亦不得不注意。上述谱中之《鞓红》、《临江仙》诸曲,译谱时倘不移调则难以上口,移宫换羽,方归其本。

宫调既已在以昆腔为主体的南北曲中失去标示乐调的作用,自清道咸以来之曲谱已渐仅标笛色,而舍弃宫调。今传同治间《遏云阁曲谱》所收昆腔南北曲八十馀折,谱中皆只标笛色,而无宫调之名。其后之《六也曲谱》,诸谱已皆此例。而《九宫大成谱》所收南北曲乐谱本为流播于伶人之口的活谱,其乐谱即《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》所标小工调、尺字调之类,而其谓之"高大石调"、"小石角调"皆已难稽其实。昆腔既为声腔音乐,原唐宋燕乐以宫调统系乐调音高与调式之意义已失掉,故宫调作用在昆腔中则如前人所论,仅用于曲牌分类之标目而已(见王守泰《昆曲格律》"曲牌的宫调和笛色"一节引杨荫浏语)。昆腔之乐亦以笛色为准,而因曲牌分类而沿用的宫调与笛色的对应已无音律标准,而是一种大体的约定。王守泰先生《昆曲格律》(江苏人民出版社1982年出版)"曲

牌”一章中列举各宫调所属曲牌应用笛色如下：

〔仙吕宫〕：小工调、尺调
〔南吕宫〕：凡调、小工调、尺调
〔黄钟宫〕：六调、凡调、北曲旦角间或用正工调
〔中吕宫〕：小工调、尺调
〔正宫〕：小工调、尺调，北曲阔口间或用上调
〔道宫〕：小工调、尺调
〔羽调〕：凡调、小工调
〔大石调〕：小工调、尺调
〔小石调〕：小工调、尺调
〔般涉调〕：小工调、尺调
〔商角调〕：六调、凡调
〔高平调〕：小工调、尺调
〔商调〕：六调、凡调、小工调，北曲间或用尺调
〔越调〕：六调、凡调，南曲多用小工调
〔双调〕：乙调、正宫调
〔仙吕入双调〕：与仙吕宫同，但有时用正工调

以上说法亦属规范定调，而在演唱实际与不同剧目与南北曲乐的具体处理也各相异。故《九宫大成谱》中所收数千首乐曲之宫调，多为“名是调非，”名实不符，所以欲求其数千首乐曲定调之实，必须从标明其实调，即笛色的实际演唱谱出发。《新定九宫大成南北词宫谱校译》的译谱就是采取了凡是能找到原标笛色之曲，即依之定调，（所谓词乐、诸宫调乐、如《法宫雅奏》类宫廷宴乐除外）而不计其所标宫调。主要参考之曲谱除上述《纳书楹曲谱》已录出部分标明笛色云谱外，尚有《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》等。而作为定调依据者，为王季烈之《集成曲谱》。此谱为道咸以来昆腔谱之集大成之作，共收昆腔南北曲四百一十六折。其谱考定精核，所标工尺、板眼皆可为度曲、制曲之范式。故《九宫大成谱》今译工作中诸多乐曲定调皆采用其说。为示《校译》曲学渊源所自，今据可查者摘录如下：

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
卷一南词仙吕宫引《小蓬莱》(荆钗记)	上
鹊桥仙(琵琶记)	凡
糖多令(紫钗记)	工
谒金门(琵琶记)	工

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
胡捣练(杀狗记)	六
花心动(琵琶记)	尺
卷二南词仙吕宫正曲　江儿水(金雀记)	工
江儿水(荆钗记)	工

续表

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
桂枝香(琵琶记)	工
桂枝香(红梨记)	工
园林好(琵琶记)	工
一盆花(牧羊记)	工
八声甘州(荆钗记)	凡
八声甘州(牡丹亭)	凡
步步娇(牡丹亭)	工
步步娇(占花魁)	工
醉扶归(牡丹亭)	工
醉扶归(琵琶记)	工
川拨棹(连环记)	工
川拨棹(浣纱记)	工
掉角儿序(玉簪记)	凡
古江儿水(琵琶记)	工
鹅鸭满渡船(长生殿)	工
赤马儿(长生殿)	工
卷三南词仙吕宫正曲　急三枪(琵琶记)	工或尺
风入松慢(红梨记)	工
风入松慢(浣纱记)	尺
腊梅花(荆钗记)	工
腊梅花(琵琶记)	工
六幺令(琵琶记)	凡
解三酲(荆钗记)	尺
嘉庆子(牡丹亭)	六
忒忒令(琵琶记)	工
五供养(琵琶记)	工
沉醉东风(绣襦记)	工
光光乍(钗钏记)	凡
幺令(荆钗记)	工
幺令(荆钗记)	工
黑麻序(琵琶记)	工
侥侥令(金雀记)	工
一封书(琵琶记)	凡
解罗袍(占花魁)	工
尹令(牡丹亭)	六

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
惜花赚(牡丹亭)	六
卷四南词仙吕宫集曲十二红(西厢记)	凡
园林沉醉(红梨记)	工
供养海棠(红梨记)	工
桂坡羊(燕子笺)	工
沉醉海棠(红梨记)	工
二集傍妆台(荆钗记)	尺
八海会蓬海(长生殿)	工
拨棹带侥侥(红梨记)	工
卷五北词仙吕调只曲点绛唇(琵琶记)	凡
后庭花(八义记)	六
赏花时(邯郸记)	工一正宫
混江龙(琵琶记)	尺
村里迓鼓(八义记)	工
卷七北词仙吕调套曲	
仙吕点绛唇套(千金记)	集成曲谱《十面》尺
仙吕点绛唇套(浣纱记)	尺
仙吕点绛唇套(牡丹亭)	正宫
仙吕点绛唇套(渔阳三弄)	正宫
卷八仙吕调合套	
仙吕北点绛唇套(西楼记)	尺
卷九南词中吕宫引	
满庭芳(琵琶记)	尺
沁园春(拜月记)	工
卷十南词中吕宫正曲	
山花子(琵琶记)	凡
大和佛(琵琶记)	凡
千秋岁(牡丹亭)	工
渔家傲(拜月记)	工
古轮台(琵琶记)	尺
古轮台(琵琶记)	尺
剔银灯(琵琶记)	工
尾犯序(琵琶记)	工
尾犯序(琵琶记)	工

续表

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
舞霓裳(琵琶记)	凡
驮环着(金印记)	凡
驮环着(八义记)	工
越恁好(拜月记)	工
红绣鞋(风筝误)	工
扑灯蛾(拜月记)	工
卷十一南词中吕正曲	
大影戏(西楼记)	工
渔家灯(牡丹亭)	工
渔家灯(荆钗记)	工
福马郎(拜月记)	工
瓦盆儿(牡丹亭)	工
太平令(荆钗记)	工
卷十二南词中吕宫集曲	
榴花好(牡丹亭)	工
榴花好(紫钗记)	工
千秋舞霓裳(长生殿)	失调
卷十五北词中吕调套曲	
中吕粉蝶儿套(东窗事犯)	尺
中吕粉蝶儿套(西游记)	工
中吕粉蝶儿套(邯郸记)	工
卷十六北词中吕调合套	
中吕北粉蝶儿套(金雀记)	尺
卷十八南词大石调正曲	
人月圆(拜月记)	工
人月圆(拜月记)	工
卷二十三南词越调引	
金蕉叶(琵琶记)	凡
霜天晓角(琵琶记)	凡
祝英台近(琵琶记)	工
祝英台近(紫钗记)	工
卷二十四南词越调正曲	
祝英台(长生殿)	工
祝英台(长生殿)	工
绵搭絮(长生殿)	尺
小桃红(红梨记)	工
小桃红(白兔记)	工
山麻稭(红梨记)	工
醉娘子(拜月记)	工
醉娘子(拜月记)	工
亭前柳(牧羊记)	凡
五般宜(红梨记)	工
铧锹儿(琵琶记)	凡
铧锹儿(牧羊记)	工
忆多娇(琵琶记)	六
下山虎(杀狗记)	工
下山虎(红梨记)	工
园林杵歌(杀狗记)	工
江头送别(杀狗记)	工
雁过南楼(拜月记)	工
卷二十五南词越调正曲	
鲍老催(牡丹亭)	工
黑麻令(牡丹亭)	工
入破(琵琶记)	凡
入破(寻亲记)	工
破第二(琵琶记)	凡
破第二(寻亲记)	工
衮第三(琵琶记)	凡
衮第三(寻亲记)	工
歇拍(琵琶记)	凡
歇拍(寻亲记)	工
中衮(琵琶记)	凡
中衮(寻亲记)	工
出破(琵琶记)	凡
出破(寻亲记)	工
竹马儿赚(琵琶记)	凡
竹马儿赚(寻亲记)	工
煞尾(琵琶记)	凡
卷二十六南词越调集内	
山桃红(牡丹亭)	工

续表

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
山桃红(牡丹亭)	工
忆虎序(荆钗记)	凡
忆虎序(荆钗记)	凡
卷二十八北词越角套曲	
越角斗鹌鹑套(不伏老)	六或凡
卷三十南词正宫引	
喜迁莺(琵琶记)	工
破齐阵(琵琶记)	工
卷三十一南词正宫正曲	
普天乐(红梨记)	工
普天乐(浣纱记)	工
醉太平(琵琶记)	六
普天乐(浣纱记)	工
普天乐(红拂记)	尺
锦缠道(红拂记)	尺
锦缠道(牡丹亭)	工
白练序(荆钗记)	凡
洞仙歌(琵琶记)	正宫
小桃红(西厢记)	工
不绝令煞(红梨记)	尺
倾杯赚(荆钗记)	尺
卷三十二南词正宫集曲	
杯底庆长生(长生殿)	工
雁鱼锦(琵琶记)	工
卷三十三北词高宫只曲	
九转货郎儿(货郎旦)	凡
叨叨令(长生殿)	工
卷三十四北词高宫套曲	
高宫端正好套(西游记)	工
高宫端正好套(风云会)	尺或上
卷三十七南词小石调正曲	
渔灯儿(西厢记)	尺
锦渔灯(水浒记)	凡
锦渔灯(西厢记)	凡
锦渔灯(烂柯山)	尺
锦前拍(西厢记)	凡
锦中拍(西厢记)	凡
锦后拍(西厢记)	凡
卷四十二南词高大石调引	
念奴娇(琵琶记)	凡
卷四十三南词高大石调正曲	
武陵花(金印记)	工
卷四十八南词南吕宫引	
临江仙(荆钗记)	凡
满江红(琵琶记)	六
一剪梅(琵琶记)	六
一枝花(琵琶记)	六
薄倖(琵琶记)	工
称人心(琵琶记)	六
虞美人(琵琶记)	工或尺
意难忘(荆钗记)	凡
女临江(荆钗记)	凡
哭相思(荆钗记)	凡
恋芳春(荆钗记)	工
卷四十九卷五十南词南吕宫正曲	
意难忘(琵琶记)	尺
宜春令(琵琶记)	正宫
宜春令(琵琶记)	正宫
宜春令(琵琶记)	正宫
大迓鼓(琵琶记)	工
大迓鼓(西楼记)	凡
节节高(琵琶记)	凡
秋夜月(琵琶记)	凡
秋夜月(荆钗记)	凡
秋夜月(红梨记)	凡
太师引(琵琶记)	六
香罗带(琵琶记)	凡
三仙桥(琵琶记)	六
三仙桥(琵琶记)	六
红衫儿(琵琶记)	六

续表

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
浣纱溪(一捧雪)	尺
浣纱溪(玉簪记)	凡
金莲子(拜月记)	工
金莲子(红梨记)	凡
金莲子(荆钗记)	凡
红纳袄(琵琶记)	尺
红纳袄(琵琶记)	尺
红纳袄(琵琶记)	尺
贺新郎(邯郸记)	凡
刘泼帽(荆钗记)	凡
刘泼帽(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
红芍药(荆钗记)	工
五更转(荆钗记)	凡
刮鼓令(荆钗记)	工
刮鼓令(荆钗记)	工
东瓯令(荆钗记)	凡
琐窗寒(紫钗记)	凡
香遍满(牡丹亭)	六
三换头(浣纱记)	凡
三换头(琵琶记)	凡
香柳娘(琵琶记)	凡
香柳娘(西厢记)	工
香柳娘(西厢记)	工
一江风(荆钗记)	工
一江风(牡丹亭)	工
卷五十一南词南吕宫集曲	
楚天秋(西楼记)	凡
太师令(满床笏)	凡
罗鼓令(琵琶记)	工
巫山十二峰(西楼记)	凡
卷五十二北词南吕宫只曲	

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
一枝花(货郎旦)	凡
梁州第七(货郎旦)	凡
卷五十三北词南吕宫套曲	
南吕一枝花套(长生殿)	尺,七转转上
南吕一枝花套(浣纱记)	尺
卷五十六南词商调引	
忆秦娥(琵琶记)	凡
高阳台(琵琶记)	凡
高阳台(琵琶记)	凡
二郎神慢(西楼记)	六
绕池游(浣纱记)	工
卷五十七南词商调正曲	
二郎神(金雀记)	六
二郎神(金雀记)	六
二郎神慢(牡丹亭)	六
黄莺儿(荆钗记)	凡
莺啼序(荆钗记)	六
莺啼序(金雀记)	六
水红花(红梨记)	六
山坡羊(荆钗记)	凡
山坡羊(荆钗记)	凡
山坡羊(琵琶记)	凡
山坡羊(琵琶记)	凡
吴小四(琵琶记)	工
簇御林(荆钗记)	凡
簇御林(牡丹亭)	六
卷五十八南词商调集曲	
黄玉莺儿(牡丹亭)	六
金络索(琵琶记)	凡
金络索(浣纱记)	凡
金井水红花(浣纱记)	工
金瓯针线解(寻亲记)	六
莺集御林转(拜月记)	六
卷六十北词商角套曲	
商角集贤宾套(西游记)	六

续表

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
卷六十二南词双调引	
宝鼎现(琵琶记)	工
贺圣朝(荆钗记)	凡
真珠帘(荆钗记)	工
卷六十三南词双调正曲	
孝金经(牡丹亭)	正宫
孝金经(牡丹亭)	正宫
华严海会(牡丹亭)	尺
华严海会(牡丹亭)	尺
锁南枝(白兔记)	正宫
锁南枝(琵琶记)	正宫
销金帐(琵琶记)	正宫
销金帐(琵琶记)	正宫
销金帐(拜月记)	正宫
销金帐(拜月记)	正宫
夜雨打梧桐(长生殿)	正宫
卷六十四南词双调集曲	
风云会四朝元(长生殿)	正宫
卷六十五北词双角只曲	
太平令(单刀会)	上
驻马听(单刀会)	上
卷六十六北词双调只曲	
沽美酒带太平令(牧羊记)	尺
雁儿落带叨叨令(二)	尺
醉太平(绣襦记)	工
醉太平(绣襦记)	工
醉太平(绣襦记)	工
莲花落(绣襦记)	工
三转莲花落(绣襦记)	
卷六十七北词双角套曲	
双角新水令(西游记)	工
卷六十九南词黄钟宫引	
西地锦(琵琶记)	工
卷七十南词黄钟宫正曲	
鲍老催(牡丹亭)	凡
鲍老催(琵琶记)	凡
鲍老催(牧羊记)	工
双声子(琵琶记)	凡
滴溜子(琵琶记)	凡
滴溜子(牡丹亭)	正宫
赏宫花(琵琶记)	六
降黄龙(荆钗记)	凡
降黄龙(荆钗记)	凡
降黄龙(西楼记)	工
降黄龙(琵琶记)	六
黄龙衮(荆钗记)	凡
黄龙衮(西楼记)	工
黄龙衮(西楼记)	工
黄龙衮(西楼记)	工
黄龙衮(西楼记)	工
卷七十一南词黄钟宫正曲	
太平歌(琵琶记)	六
太平歌(红梨记)	六
狮子序(琵琶记)	六
卷七十二南词黄钟宫集曲	
羽衣二叠(长生殿)	工
三段催(永团圆)	工
滴金楼(永团圆)	工
双声滴(永团圆)	工
啄木三歌(牡丹亭)	六
卷七十四北词黄钟调套曲	
黄钟醉花荫(水浒记)	六
卷七十五　北词黄钟调合套	
黄钟北醉花荫套(长生殿)	正宫
卷七十六南词羽调引	
喜相逢(紫钗记)	工
卷七十八南词羽集曲	
金凤钗集(长生殿)	凡
卷闰北词仙吕入双角合套	
北新水令套(浣纱记)	工

续表

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
北新水令套(西楼记)	工
北新水令套(荆钗记)	工
北新水令套(牡丹亭)	工

以上南北曲曲牌311只，套数20套，此为约略之数，实际《集成曲谱》中所见《九宫大成谱》所载乐谱数详于此。原曾制一表张于天津古籍出版社杨钟贤社长办公室墙上，八开十数纸，据其“半壁江山”；与陈嘉瑞、刘永海、孙光钧诸先生核校《新定九宫大成南北词宫谱校译》手稿，用后失去。今已无力补作，仅列上表以示译谱定调依据。而就上表可见昆腔中之南北曲乐其乐调已与唐宋燕乐宫调全无固定对应音高，倘非曲界之口口相传，而只凭现代音律与唐宋燕乐宫调对应，如何能揭示《九宫大成谱》中诸多南北曲乐之乐曲真貌？技艺之学，哀秘之音，亦自有薪火相续，信然。

第四节　燕乐宫调总结

上古之乐以其邈远无征不能确说。周秦以来我国古乐用十二律吕与七声。七声犹今之do、re、mi七唱名，十二律吕犹今之a、b、c十二音名。其时以F音为黄钟，三大祭礼之调为以黄钟（F）为黄钟之调祭人（宗庙）；以下徵林钟（汉儒所谓“夹钟”）为黄钟之调祭天；以下羽南吕为黄钟之调祭地。此即所谓雅乐三调。汉魏以来俗乐用清平瑟三调，平调即中原郑卫之韵——下徵C调，是实际的黄钟。清调乃吴楚之声——正律的清角，实乃以下徵C为黄钟的羽声。瑟即F，所谓正律宫声。其后清乐流行，有清商调之称，实非商调，乃羽调。隋唐以前中华旧声不用商调，故亦无商律。隋唐间“主太簇”之胡乐入主华坛，乐既胡声，器亦裔制，苏祗婆琵琶律七声，即太簇均D调之音阶，故其为主商之乐，即古印度、波斯律，与中华律相较，乃商调之乐。唐乐用胡习，亦“主太簇”，以此均为正宫，调律以之为首，下徵之C既为“律本”，犹存黄钟之名，而殿调律之末。然其时“九代遗音”之清乐犹存，隋炀帝时所创之“法曲”尤为唐玄宗所喜闻，故清乐藉之尚与胡乐新声争半壁天下。时乐繁曲盛，旧清平瑟三调无以律大唐之乐。于是张文收辈创燕乐宫调之律（郑译依苏祗婆律演八十四调非燕乐之乐调，乃通律）。天宝十三载太乐署所颁十四乐调，即唐乐调实况，其中二角调之曲皆为清乐羽声之曲，实犹清角乐曲，而黄钟宫调下则无一首乐曲。故燕乐二十八调，实际一直仅有十几个乐调，张炎所说“今雅俗只行七宫十二调也”，正说明这一事实。而十几个乐调又实只源于羽声之清乐、商声之胡乐，加上其“律本”之宫，为宫、商、羽三调，而无徵调，其非无徵声之乐也。三调之律，二十八宫调之说，正反映了胡乐、裔器流行，中华九代遗声犹存的唐宋时代之燕乐特点。

唐太常、教坊之律皆以下徵 C 音为黄钟，此所谓“律本”，然实以太簇称“正宫”。宋之教坊律高于唐律二律，其黄钟已在太簇，恰在唐律正宫均上，故其称正宫为正黄钟宫，其无射之宫犹称黄钟宫，实即唐代黄钟均之宫。宋词乐宫调俗调名与均名皆错位，而宋代俗曲则犹沿唐曲子宫调之律，而终至元朝之南北曲。词乐随宋朝之灭亡而消失，唐宋两代之乐舞曲、词乐歌曲如《乐府混成集》所载者亦湮没未传。南北曲乐至明中期又没于昆腔。昆腔为五声音阶羽调式乐，其以倍四管（昆笛）之筒音 A 为黄钟，恰应荀勗笛律清角之度，实乃六朝清乐之遗音。其调律又一准于笛色，即今传笛调七律。其乐则为昆山腔，但已铸元以来南北曲乐于一炉，然既为声腔化之乐，所沿用唐宋燕乐宫调、曲牌之名，已自无其实。故清中期以来昆腔渐弃宫调之称而直用笛色标调。以上所述自隋唐燕乐以来乐调变迁应如下表：

音名	正律	下徵律	唐律	宋律	宫调	笛色
C^1	林钟	黄钟	黄钟	无射	黄钟宫　商调	尺字调（背宫调、皆四调）
^bB	仲吕	无射	无射	夷则	仙吕宫	上字调（梅花调）
A	姑洗	南吕	南吕	林钟	南吕宫　小石调　羽调	乙字调
G	太簇	林钟	林钟	仲名	道宫　双调　仙吕调	四字调（正宫调）
F	黄钟	仲吕	仲吕	夹钟	中吕宫	六字调（弦索调）
^bE	无射	夹钟	夹钟	大吕	高宫	凡字调
D	南吕	太簇	太簇均	黄钟均	正宫　中吕调　越调	小工调（西凉调）

以上表看，改用笛色后 E 调之大石、般涉、平调，B 调之般涉、歇指，^{b}A 调之高平等调已经不用，自然消失，仅剩十四调。故知自南宋末以来南北俗曲之乐已用八孔之倍四管、六孔之箫管及笛，大体只剩以上乐调。

第五节　昆腔板眼今说与燕乐节拍总结

1. 昆腔板眼今说

南北曲乐之声腔化与节奏之以板眼代句拍，皆标志着声乐之进化。

板即节拍，今称小节。眼本谓板中，即小节中之拍数。如《太古传宗》“凡例”所言“一板八眼三十六弹”之说。明及清初乐谱只点板而不标眼。至康乾以来始点眼拍，其又表示小节中之轻拍，如一板一眼之拍，即$\frac{2}{4}$拍，一小节中板表示重拍，眼表示轻

拍。其后又加点小眼，节拍符号遂更加完善。昆腔所用之板为：

(1) 一板一眼：即今$\frac{2}{4}$拍，不加小眼。

(2) 一板三眼：即今$\frac{4}{4}$拍，为加小眼拍。

(3) 赠板：两个$\frac{4}{4}$拍为一小节，今谱中间用虚线划开。

(4) 有板无眼：又称流水板，相当于今之$\frac{1}{4}$拍，只有重拍，无轻拍，故亦有滚板之称。

(5) 散板：无小节之拍。其由唐宋乐句拍传来之曲应保持其一句八等拍或六等拍之长度，非自由节拍，故前辈有“散板曲非无板曲”之说。有些曲为节拍与句拍相结合之曲，如《赚》等，亦自有其固定节奏。

其板眼符号亦如今之简谱、五线谱之节奏符号，至为明确易辨。

、 头板：表示一小节之开始；$\frac{2}{4}$拍小节之头一拍：X X |；$\frac{4}{4}$拍小节的头二拍：X X X X |。

○（□） 中眼：表示小节中之轻拍，$\frac{2}{4}$拍小节之第二拍 X X |；$\frac{4}{4}$小拍的第三拍：X X X X |。

L 腰板：切分音。既表示本小节重拍的开始，又表示此音承接上一小节的轻拍，如：X X 0 X，即为X 0 | 0 X。

一 底板：此板划于句末，表示句拍。其又代表另一种切分音，即为本小节之轻拍过渡到下一小节之重拍。如X 0 0 X，即为：X 0 | 0 X。

△（‖）彻眼：小节之中的切分音。如$\frac{4}{4}$拍之X 0，相当于X 0 - - |；$\frac{2}{4}$拍之X 0，相当于 X 0 X |。

×（ꝺ）赠板：表示前一个$\frac{4}{4}$小板后再加一个$\frac{4}{4}$小节，其小节线用虚线区别：

X X X X | X X X X ⋮

ꞁ✕（L）赠腰板：在赠板小节中之切分音，节奏与腰板同。

X X X 0 | 0 X X X ⋮

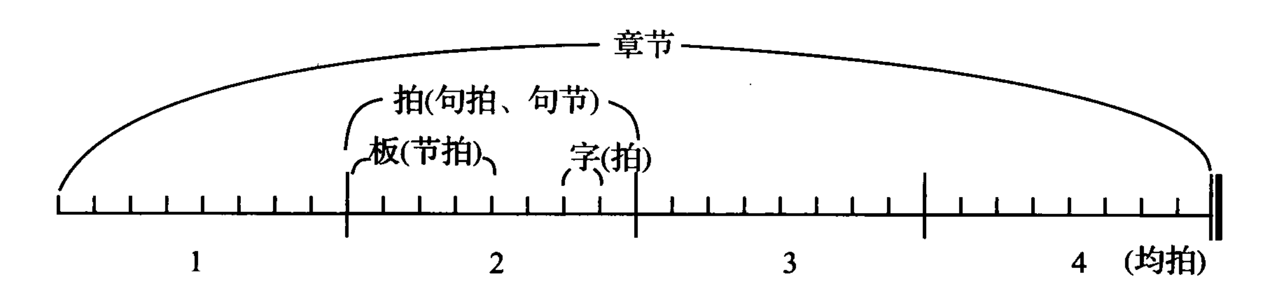
• ：头眼，不带切分的小眼，代表比板眼小的节奏单位。如 X X X X X，即为：XX X X X，如 X X X X X X，即为 X X X XXX。

L 小侧眼：代表切分音的小于板眼的节奏单位。如：X X X X X X即为XX XX X. X|。许多地方是标作附点音符。

另外，译谱时发现，《九宫大成谱》所收南北曲谱，尤其是南曲，许多是由眼的节奏，即轻拍之不完整小节开始。结尾则是仅有板的节奏，即重拍之不完整小节结束，此当为继承宋代民间俗曲“轻起重杀”之节奏特点而致。现存宋乐谱无板眼符号，故不能看出其起煞节奏，参之昆腔之南北曲节奏则可使宋人上说得以证实。

2. 燕乐节拍总结

一轻一重，或一重一轻之等拍律动，为人类生之以具之自然本能，故上古先秦之乐已具此拍，即所拊搏之拍。而由此之基本律动组成之拍律，则是由先秦之以章为节，即章节，发展到唐宋乐之以句为节，即句拍，又发展到南北曲之以小节为节奏单位，即板眼。这一节奏的发展过程及其在不同乐体的具体体现，对我们揭示历史上如词曲等艺术形式之形成与流变有着重要意义。今综合以上三编之说，将我国古代音乐之节奏发展图示如下：



节拍之说唯宋人所称“花拍”，虽王灼《碧鸡漫志》，张炎《词源》皆论及，《事林广记》拍板棒数亦有图示，犹惑而未解，存此疑问，以俟再考。

主要征引书目

书名	撰者	版本
周礼注疏四十二卷	世界书局缩印阮刻《十三经注疏》本，中华书局 1979 年影印	
礼记注疏六十三卷	同上	
乐书要录残三卷（存卷五至七）	唐　武后撰	正觉楼丛刻本
乐书二百卷	宋　李昉撰	上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本
律吕精义二十卷	明　朱载堉撰	冯文慈点注 人民音乐出版社 1998 年出版
竟山乐录四卷	清　毛奇龄撰	丛书集成本
燕乐考原二卷	清　凌廷堪撰	同上
声律通考十卷	清　陈澧撰	番禺陈氏东塾丛书本
琴学入门二卷	清　张鹤撰	中华图书馆石印本
琴学丛书	民国杨宗稷编	民国　杨氏刊本
古今图书集成·音乐典一百三十一卷		中华书局影印本
二十四史（唐书——明史）		中华书局点校本
通典二百卷	唐杜佑撰	上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本
唐大诏令集一百三十卷（原缺卷十四至二十四、卷八十九至九十八）	宋　宋敏求辑	同上
唐会要一百卷	宋　王溥撰	同上

通志二百卷	宋 郑樵撰	同上
文献通考三百四十八卷	元 马端临撰	同上
遂初堂书目一卷	宋 尤袤撰	宛委山堂本《说郛》弓十
文渊阁书目四卷	明 杨士奇编	上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本
千顷堂书目三十二卷	清 黄虞稷编	同上
教坊记	唐 崔令钦撰	中国古典戏曲论著集成本
乐府杂录	唐 段安节撰	同上
羯鼓录	唐 南卓撰	涵芬楼排印本《说郛》卷六十五
梦溪笔谈二十六卷	宋 沈括撰	文物出版社 1975 年影印元东山书院本
梦溪笔谈二十六卷补三卷·续一卷	同上	说库本
东京梦华录十卷	宋 孟元老撰 邓之诚注	中华书局1982 年排印本
梦粱录二十卷	宋 吴自牧撰	丛书集成本
都城纪胜一卷	宋 耐得翁撰	上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本
武林旧事十卷	宋 周密撰	同上
齐东野语二十卷	同上	中华书局 1983 年张茂鹏点校本
铁围山丛谈六卷	宋 蔡絛撰	中华书局 1983 年冯惠民等点校本
南村辍耕录三十卷	元 陶宗仪撰	中华书局 1959 年排印本
佩楚轩客谈一卷	元 戚辅之撰	宛委山堂本《说郛》弓二十七 涵芬楼本《说郛》卷七
霞外攟屑十卷	清 平步青撰	上海古籍出版社 1980 年排印本
金奁集一卷	唐 温庭筠词	彊村丛书本
张子野词二卷补遗二卷	宋 张先撰	同上
乐章集三卷续添曲子一卷	宋 柳永撰	同上
片玉集十卷	宋 周邦彦撰	同上

白石道人歌曲六卷	宋 姜夔撰	四川人民出版社 1987 年影印 鲍廷博手校张奕枢本
于湖先生长短句五卷拾遗一卷	宋 张孝祥撰	双照楼影刊宋金元明本词本
龙洲词二卷补遗一卷	宋 刘过撰	彊村丛书本
梦窗词一卷补遗一卷	宋 吴文英撰	同上
梅溪词一卷	宋 史达祖撰	宋六十名家词本
乐府诗集一百卷	宋 郭茂倩编	中华书局 1979 年排印本
云谣集杂曲子一卷		彊村丛书本
尊前集一卷		同上
花间集上下卷	后蜀 赵崇祚辑	明吴讷唐宋名贤百家词本
中兴以来绝妙词选十卷	宋 黄昇辑	双照楼影刊宋金元明本词本
增修笺注妙选群英草堂诗馀前集二卷·后集二卷		同上
乐府雅词六卷拾遗二卷	宋曾慥辑	丛书集成本
校辑宋金元人词七十三卷	民国赵万里辑	中央研究院历史语言所印行
明嘉靖本董解元西厢记八卷		中华书局上海编辑所 1963 年影印
刘知远诸宫调十二卷（存一至三卷、卷十一、卷十二）		文物出版社 1958 年影印金刊本
群音类选	明胡文焕编选	中华书局 1980 年影印原稿本
元曲选	明臧晋叔编	中华书局 1958 年排印本
雍熙乐府二十卷	明郭勋编	四部丛刊本
太霞新奏十四卷	明 冯梦龙编	民国影印明刊本
南音三籁四卷	明 凌濛初编	上海古籍书店 1963 年影印明刊本
孤本元明杂剧	涵芬楼辑	商务书馆排印本
中山诗话一卷	宋 刘攽撰	历代诗话本
诗人玉屑二十一卷	宋 魏庆之撰	上海古籍出版社 1978 年排印 王仲闻校勘本
碧鸡漫志五卷	宋 王灼撰	中国古典戏曲论著集成本

词源二卷	宋 张炎撰	宛委别藏本 词学丛书本
乐府指迷一卷	宋 沈义父撰	词话丛编本
词品六卷拾遗一卷	明 杨慎撰	同上
升庵全集八十一卷	同上	万有文库本
中原音韵（不分卷）	元 周德清撰	中国古典戏曲论著集成本
唱论一卷	元 燕南芝庵撰	同上
南词叙录一卷	明 徐渭撰	同上
曲律四卷	明 王骥德撰	同上
弦索辨讹上下卷	明 沈宠绥撰	同上
度曲须知上下卷	同上	同上
乐府传声一卷	清 徐大椿撰	同上
词律二十卷	清 万树撰	上海古籍出版社 1986 年影印光绪二年本
北词广正谱十卷附南戏北词正谬	清 李玉撰	民国影印青莲书屋抄本
南曲谱二十二卷	明 许璟撰、清张汉重校	民国影印啸馀谱本
钦定词谱四十卷	清 王奕清等撰	上海古籍出版社影印文渊阁《四库全书》本
曲谱十四卷	同上	同上
南词定律十三卷	清 吕士雄等撰	康熙五十九年朱墨本
曲谱大成（残）稿本	不知撰者	国家图书馆善本室藏本 首都图书馆藏本 中央音乐研究所藏本
新定九宫大成南北词宫谱八十一卷	清 周祥钰等撰	乾隆十一年内府刊朱墨本
新定九宫大成南北词宫谱校译	刘崇德校译	天津古籍出版社 1997 年版
校正北西厢弦索谱二卷	清 沈道等撰	清顺治间刊本
太古传宗六卷	清 汤斯质等撰	清乾隆十四年内府刊本

纳书楹曲谱正集四卷续集四卷外集二卷补遗四卷·四梦八卷		
	清　叶堂撰	乾隆五十七年刊本
纳书楹西厢记全谱	同上	乾隆四十九年刊本 乾隆六十年重刊本
自怡轩词谱六卷	清　许宝善辑	乾隆间朱墨本
碎金词谱六卷	清　谢元淮辑	道光二十四年朱墨本
碎金词谱十四卷·续谱六卷	同上	道光二十八年朱墨本
遏云阁曲谱十二册附《学曲例言》一册	清　王锡纯编	民国著易堂石印
六也曲谱四集二十四册	清末　张怡庵编	民国朝记书庄石印
集成曲谱四集三十二册附螾庐曲话	王季烈撰	商务印书馆 1931 年石印本
敦煌琵琶谱	晚唐人抄	据影印本复印件
敦煌琵琶谱残页	同上	同上

日本今存唐乐古谱抄本：

五弦琵琶谱	日本承和九年（842）抄本	复印件
天平琵琶谱残页	日本天平十九年（747）抄本	复印件
琵琶谱一卷	日本源经信笔撰	缩微胶片
三五要录十二卷（琵琶谱）	日本藤原师长撰	复印件
怀中谱三卷（横笛谱）	日本大神惟季撰	缩微胶片
仁智要录十二卷（筝谱）	日本藤原师长撰	复印件
类筝治要二十卷	日本弘安六年（1283）编写	缩微胶片
新撰笙笛谱三卷	正安四年（1302）净智抄	复印件
笙调子谱一卷	署藤原师长撰	复印件

掌中录三卷（舞谱）	日本弘长三年（1263）抄本	缩微胶片
魏氏乐谱手稿六帙	明末 魏之琰撰	复印件
魏氏乐谱	日本明和五年（1768）魏皓刊	复印件
西安鼓乐曲集	李石工译	1960年西安音协油印本
西安鼓乐谱	中国民族民间器乐曲集成陕西卷	人民音乐出版社1992年版
中乐寻源	童斐	台湾学艺出版社影印民国本
宋元戏曲史	王国维撰	国学小丛书本
宋代歌舞剧曲录要	刘永济辑录	古典文学出版社1957年版
古剧说汇	冯沅君撰	作家出版社1956年版
戏文概论	钱南扬撰	上海古籍出版社1981年版
词曲通义	任二北著	商务印书馆民国二十二年版
唐声诗	同上	上海古籍出版社1982年版
昆曲格律	王守泰著	江苏人民出版社1982年版
燕乐探微	丘琼荪遗著隗芾辑补	上海古籍出版社1989年版
敦煌古乐	席臻贯著	甘肃文艺出版社1992年版
管锥编	钱钟书著	中华书局1979年版
中国音乐史	王光祈著	上海书店影印《民国丛书》本
中国古代音乐史稿上下册	杨荫浏著	人民音乐出版社1980年版
中国音乐史略	吴钊刘东升编著	人民音乐出版社1993年版
中国古代音乐史简述	刘再生著	人民音乐出版社1989年版
中国音乐史论述稿上下册	张世彬著	香港友联出版社1975年版
琴史初编	许健著	人民音乐出版社1982年版
白石道人创作歌曲研究	杨荫浏、阴法鲁撰	人民音乐出版社1957年版
白石道人歌曲通考	丘琼荪著	音乐出版社1959年版

西厢记四种乐谱选曲	杨荫浏译著	音乐出版社 1962 年版
元散曲的音乐	孙玄龄撰	文化艺术出版社 1988 年版
隋唐燕乐调研究	日本林谦三著郭沫若译	商务印书馆 1936 年版
东亚乐器考	日本林谦三著钱稻孙译	人民音乐出版社 1995 年重印
明乐八调研究	日本林谦三著张虔译	上海音乐出版社 1957 年版
中日音乐交流史	张前著	人民音乐出版社 1999 年版